

הגוף הצבאי: מזוכיזם גברי ויחסים הומואירוטיים בקולג' קולג' הישראלי

רז יוסף

המחלקה ללימודיו קולג' אוניברסיטת ניويורק (N.Y.U.)

מזוכיזם גברי, הומואירוטיות והטקסט הציוני

ב-1920 כתוב החלוץ העברי מאיר עורי מכתב לגולה מקומן ישיבתו, קבוצת ביתניה בארץ-ישראל, שבו הוא מתאר, בין השאר, את היחסים הנורומיים בין החלוצים הגברים במהלך ריקוד הורה סוער. עורי המתקרב אל הרוקדים כותב כך:

ביום ר' אחד, לאחר העכוזה, עם שקיית החמה... יצאתי לטויל מטבחה לימה. צעדתי מבעד לאבק העגלות, מכונף. השבת קרביה לבוא. נמלטהי מן העכוזה. החשין. מרוחק הגיע אליו קול שירה ומחול. במנחנה שרנו מأتיהם גרוונות בקהל רם, צוחני. בחורים ובחרות יצאו במחולות. הון, המחל הזה ושיות הפועל. אתה משתווק לכלות את כל יצירך בעלה. הדם התאב פ魯ם בחוזקה. הבהיר רוצה לגנות, כי אין לו בחורה ומשפחה; תוססים בו אוניות אדרירים ואין להם מוצא. מחול זה הוא טרוף "המדחיק". שירה צרודה זו היא האורגיה הייחודית, שבה ימצא פורקן. התשוקות מתנדפות יחד עם הזיהה. המחל יכול לשמש תחילה להאהבה נסובת, לאוננות, הפעול המכרכר מLAGGER על עצמו בריקודו. "אתה מרךך, אתה מזמר, הנך שכור, ידייך המסקן?!" כמה מזוכיזם המוני יש כאן (ערוי 1920, בתוך: צור 1988, 278, ההדגשה במקור).

עירי מתאר את חברות החלוצים הציוניים במונחים אירוטיים מזוכיסטיים, המגדירים את סוג הקשר הקבוצתי וההנאות שיכולים להיות מופקota ממנה. במסגרת הנורומות הציוניות, המדכאות ביטויים גלויים של מיניות ומכפיפות את התשוקה למטרות לאומיות,¹ ערי

* מאמר זה הוא עיבוד מקוצר לחלק מעבודת ה-מ.א. של שוכתבה במסגרת החוג לתורת הספרות הכללית והחוג לקולג' וטליזיה, אוניברסיטה תל-אביב, דצמבר 1997. ברצוני להודות לפروف' ג'אד נאמן ולד"ר אורלי לוביין, מנהי העכוזה, על תרומתם החשובה למחקר זה. נוסח של חלק ממאמר זה ניתן כהרצאה בכנס ללימודי נשים באוניברסיטה תל-אביב ב-25 במאי, 1997. תודה לד"ר מיכאל גלוזמן ולסנדרה מאיר שליו את עבודתי בהערות חשובות.

¹ דיוויד בייל טוון כי במסגרת האידיאולוגיה הציונית נתפסה החירות המינית כחלק בלתי נפרד מן המרד בתורות המתבוללות הبورגנית של הגלול, אך היא מעולם לא הייתה אמצעי להגשמה אישית. הציונות העלתה את חי המשפחה והיחסים האירוטיים קורבן להגשמת המטרות הלאומיות (בייל 1992).

בונה קשר, נועזו למדרי, בין החברותא הציונית המתחבطة בשירה ובמחול לבין ההנאה המינית, הגורמת כביכול לאלה החווים אותה סבל ויסורים. ההנאה המינית היחידה שיכולים החלוצים לחוות, לפי עורי, היא הנאה מזוכיסטייה הנעה על קו התפר העדין שבין מציאות לפנטזיה, בין תשואה מודעת של הסובייקט לפנטזיות תשואה לא-מודעת. עורי נמלט מן המציאות הקונקרטית, האפורה והמאובקת של העבודה החלוצית, מבדידות מדכאת ("צעדתי... מכונף"), מזמן ומרחב ספציפיים (יום ו', לאחר העבודה, בדרך לכינרת) אל מציאות ספק אמיתית ספק מודמיינית של שירה, תנועה ותשואה המוניים בזמן ("בין ערביים") ובמרחב ("מרחוק") לא-מקובעים ונזילים. באופן דומה, מתאר עורי את מצבו הנפשי של הסובייקט החלוצי כגע על קו התפר שבין חוסר מודעות לשואה המינית ("טרוף' מדחק') לבין מודעות עצמית לשואה ("הפעל מילג' על עצמו בריקודו"). בכך שייעדי מטשטש את הגבול בין "מציאות" חייזנית לפנימית, מודעת לא-מודעת, הוא מצlich — בניגוד לסגנות הציונית — לייצר מרחב אמביולנטי שבו יוכל לבוא לידי ביטוי תשואה מינית בין החלוצים.

הוירטואל הציוני השכיח של ריקוד ההורה הופך בטקסט של עורי לאורגיה פולחנית שכבה עלות תשוקות סידיטיות ומזוכיסטיות של הקולקטיב הציוני, או ליתר דיוק — הקולקטיב הציוני הגברי. אף על פי שעורי מזכיר גם נשים המשתפות בא"אורגיה" וב"פורך" המזוכיסטי, ה"מזוכיזם הממוני" שהוא מתאר הוא גברי באופן בלעדי ("הבהיר רוצה לגנוח כי אין לו בחורה ומשפחה") ואני מתייחס לעוגג המזוכיסטי של הנשים בקבוצה. יותר מכך, הנשים מתוארות בטקסט כאובייקט לאלים מינית גברית-סידיטית המתחסכת ומודכאת בשל מיעוט הנשים בקבוצה ("אתה משתוקק לכלות יצריך בעלה"). הסדיזם המיני הגברי נתפס בטקסט של עורי כדחף "טבעי" וכמסמן "מהותי" של מיניות גברית נורמלית, שהיאzon המגדרי של החבורה החלוצית מונע את מימושו ("חוסים בו אונים אדרים ואין להם מוצא"). בעקבות חוסר האפשרות למש את הדחף הסידיטי, הסובייקט הגברי הציוני לועג באופן מזוכיסטי לשושתו וממקם את עצמו בעמדה פסיבית של חוסר אונים והיעדר גברי — עד מהה חורגת מן הנורמות המקובלות של המיניות הגברית המסורתית, והמזווהה תרבותית עם "נשים".

חוויות העוגג המזוכיסטי ה"נשית" של החלוצים מקבלת בטקסט גם מימד ספקטוקולי, פומבי ואקסיביציונייסטי. הפעול מכיר בקהל על סירוסו, חושף את גוףו למבט של ה"אחר", משחה בכאב וביסורים גופניים את התשוקה המינית שאינה יכולה לקבל ביוטי ותוקף. עורי, המביט ברוחק ברוקדים, אינו שותף לספקטקל המזוכיסטי הגברי הממוני. מנוקות מבטו החיצונית, המחול והשירת המזוכיסטים נתפסים כמודחים, כמשהים ומכחישים תשואה מינית שלא ניתן לה תוקף וביטוי. הטקסט מבטא, לבארה, תשואה מודחתת זו כהטרוסקסואלית ("אתה משתוקק לכלות יצריך בעלה"). אבל היו נשים בחבורה, כפי שייערי מציין בעצמו, כך שלפחות חלק מן החלוצים יכולו למש את תשוקתם; ואילו עורי מדבר על "מזוכיזם הממוני" של כל הגברים שאינם יכולים לחת תוקף לשוקתם. אם כן, על אייזו תשואה מודחתת מדובר עורי?

התשוקה בטקסט אינה מבוטאת ומיצירת רק על ידי השירה והמחול של החלוצים, אלא גם באמצעות מבטו החיצוני של עיריו עליהם. תיאור החוויה המזוכיסטיות מתייחס לפועל הגברי ולגוף המזוע והמרוגש ולא לגוף הנשי, שאינו זוכה לשום תיאור בטקסט. עיריו ממחיש מיניות בין גברים על ידי תיאור ההתרחשות דרך מבט חיצוני, מודע לעצמו, כמעט אנטרופולוגי, שאינו לוקח חלק בהתרחשות, אלא מציין בה מරחק של שליטה. מכאן שמה מבט של עיר, שדרכו מתחזרת המיניות הגברית, הוא מבט הומווארוטי, הוא מבט המכחיש את המיניות שעולה להיות מוצעת בין הגברים לבין עצםם, ובין, צופה, לבנייהם. הטקסט מעלה אפשרות שմבטו של עיריו הוא מבט וירטוסטי (מציצני) שלוט ולכון סדייסטי, המפיק הנאה מהתבוננות בכאב ובכלכלי של ה"אחר", הגברים הרוקדים, האובייקטים של מבטו, החווים עונג מזוכיסטי "נשי".² המבט הסדייסטי כאן הוא זה שמייצר את הדימוי המזוכיסטי הומווארוטי. בנגדו לגלגול העצמי המודע והמזוכיסטי של הפעול המפגין את החוסר והיעדר הגברי שלו לדאותה, עיריו בעוזרת המבט המציג מתראר את החוסר של גברים אחרים, אך ממחיש את החוסר שלו-עצמם. ניכר בטקסט כי עיריו מזדהה עם העונג המזוכיסטי, אך הזדהות זו מוסות ומכחשת באמצעות תיווך של מבט מציצני מרוחק וمبוקר.

הGBT של עיריו מייצר את התשוקה ההלזית כ"תשוקה הומוחברתית גברית", המובנת, על ידי איב קוסובסקי-סדג'וויק (Sedgwick 1985) כאוקסימורון, שכן "הומוחברת" הוא מושג המשמש לתיאור יחסים חברתיים בין אנשים בניו אותו המין, אבל הוא הומצא לצורך השוואה עם המושג "הומוסקסואלי", בכוונה להפריד בין "הומוחברת" לבין "הומוסקסואלי".

ולכן, טעונת סdag'וויק, מילה זו טעונה במשמעות הומופובית: "מילה זו משמשת לכינוי פעילויות כמו 'קשר בין גברים' אשר, כפי שקרה בחברה שלנו, אפשר לאפיינו בהומופוביה עצה, פחד ושנאה להומוסקסואליות" (שם, 1). גירעה חרזה של המונח "הומוחברת" אל מעגל התשוקה, ככלmr אל "הומוסקסואלי", אל מה שהוא בעל פוטנציאל להיות אירוטי, פירושו "להעלות היפותזה בדבר א-היכלות לקטוע את הרצף בין ההומוחברת להומוסקסואלי". קיטוע כזה הוא הכרחי להטרוסקסואליות הגברית משום שהומופוביה היא

² טענה זו מתחבשת על מחקרה הפמיניסטי הקולנועי הידוע של לורה מאלווי (Mulvey [1975] 1992), שבדקה את האופן שבו התת-מודע של החברה הפטרייארכלית מעצב את הצורה הקולנועית ואת ההנהה מחוויות הצפיה בקולנוע הנרטיבי-פופולרי. באופן הגנותה של-, הדמות הגברית בטקסט הקולנועי היא לעולם סובייקט אקטיבי, פטישיסטי ונושא מבט וירטוסטי-סקופופולי (סקופופיליה = הנאת התבוננות) וסדייסטי ואילו הדמות הנשית היא לעולם האובייקט הנחנן למבטו, הפטיש: היא פסיבית ומזוכיסטית. התיאוריה הפמיניסטית הקולנועית והתיאוריה הקוריארית (Queer Theory) של העשור האחרון חשפו כיצד מאלווי והמחקר שהצטרכו אליה נמנעים מלהכיל בפוטנציאל המזוכיסטי של התבוננות סקוופופולית מושם שכרכה זו עלולה לפרק את הפרויקט הפמיניסטי הנשען על הנחה זו. התעלומות תיאורתיות אפשררו של מבט מזוכיסטי-גברני נובעת, בין השאר, מן החדרה מיפוי הכנסת ההומוסקסואליות אל השיח והථירוטי הקולנועי (Clover 1992; Jackson 1995; Shaviro 1993; Studler 1998).

תנאי מבני ותוצאה של כל מוסד פטרארכלי. המונח הומואירוטיות הוא, למעשה, שם לאותו גבול מדומה המפריד בין ההומוחברויות להומוסקסואליות. זהו כינוי, כפי שמייקל האט (Hatt 1993) מצין, לסוג של רטוריקה המוחקת בייצוגים תרבותיים את התשוקה והאירוטיקה המינית הבין-גברית כדי לאפשר לאירועי להיות מוכחש בהומוחברויות וכדי שיוכל להיות מוכל בהומוסקסואליות. במיללים אחרים, הומואירוטי הוא דימוי, או טקסט, הנottenham ביטוי לסוג מסוים של תשוקה בין-גברית אבל, בה-בعت, הוא מחייב להכחיש תשוקה זו ולהדוף אותה אל מה שדר. א. מילר מכנה "התחום המערפל של הקונוטציה" (Miller 1991, 123). לכן, הומואירוטי "אינו קשור במתן תוקף לתשוקה הומוסקסואלית, אלא בביטוי תשוקה שא-אפשר מתחת לה תוקף" (Hatt 1993, 12).³

במה שמכתוו משנה יערו את עמדת הצפיה שלו, כאשר הוא מתאר כיצד נולוה אליו שומר אל שחיהليلת על חוף הכנרת:

כהרף-עין פשטו אט בגדרנו. "בתורו, נדוג את הריח במים". אני ידע. הוא היה איתי בונזיה, יתר עמדנו... לפני תמונה באכתוס... הנימה הרומנטית פעמה גם בו... הבינוו איש את רעהו, קפזו למים, פרענו את פניהם החלקיים והשתוללו כל עוד נשמה בקרבונו. הוא צעד לפני. זרועות החוista נטפו קילוחי כסף. הן נעו בקצב מאיים ועוררו בי פחד ותשוקה. הוא הלך לפני והעמיק, הולך והעמיק, עד כתפיו, עד צווארו ועד ראש — לדוג את הרית. ברגע כזה אפשר לראשונה את המות. לפטעה עלתה באוזנייו שירה חזקה וצוחנית של פועלים. הם קרכבו אליו בסירה. הם החיזרו אותו לחים "הרייאליים" וננסו בבהלה אל התוך (צור 1988, 279).

בתיאור זה עובר יערו לצדו השני של המתרס. גם כאן הוא מתאר זמן ומרחב עמוסים ונזילים שבמסגרתם יכולה להתקיים מיניות בין-גברית. יערו מערב זמנים של עבר והווה: עבר אורגיאיסטי משותף המבotta על ידי הזיכרון שבו עמדו השנינים מול תמונה באכתוס משולב עם הווה אירוטי של שחיה לילית משותפת בערים. יערו מעמיד את המזיאות של החוויה הhomואירוטית כמנוגדת לחים "הרייאליים", אך השימוש במרקאות לסתימון המזיאות הקונקרטיות מטשטש את הגבול שבין מה שנתפס בעיניהם כ"מציאות" לבין מה שנתפס כ"פנטזיה". בניגוד לתיאור הקודם, יערו אינו מפיק הנהה רק מהתבוננות בפעולות homואירוטית מרוחק, אלא הופך חלק פעליל מן ההתרכשות. בתור שכזה, משתמש יערו בשפה homואירוטית ישירה הרבה יותר, הן לתיאור שותפו לחוויה ("זרועות החוista הערומות נטפו קילוחי כסף") והן לתיאור וגישה מפעילות המשותפת ("הן נעו בקצב מאיים ועוררו בי פחד ותשוקה") שיש בו מטאפוריקה של כמעט אקט מיני בין גברים.

³ המונח "הומוסקסואלי" נתן ביטוי לקשר בין-גברי על בסיס של תשוקה מינית שננתפסת כלא-חויקת, לא-מוסרית ופרורוטית, בעוד שהמונח "הומוחברתי" נתן ביטוי לקשר בין-גברי שננתפס כחויקי, כנורמלי וכדרוכה תשוקה מינית. המונח "הומואירוטי" הוא אותו מכינוי, המוצע על ידי הסדר הרטוציאנטרי, שבאמציאותו מופרדים, באופן גlli, החוויקי והלא-חויקי, המוסרי והלא-מוסרי, הנורמלי והפרורוטי, הומוסקסואלי והhomochbarati.

בתיאור הגבר הצוער אל עומק הים, אל המות ("ברגע כזה אפשר לארש את המות"), מתוארת התשוקה המינית ההומואיורטית כתשוקה לאין עצמי, תשוקה שאיד-אפשר לחתה לה ביטוי, אלא דרך חידולן ומותות; או כפי שדייוויד הלפרין טוען: "מותות הוא לחברות [הגבירות] מה שנישואים הם לrome[n]" (Halperin 1990, 79). ערי ממקם את עצמו בעמדת שכבה היו הרוקדים לפני כן, כשהנתנו ביטוי להנאה מינית מזוכיסטי, ביטוי של תשוקה שלא ניתן לה תוקף. ערי, שהזודהה עם הרוקדים, חוות עתה את העונג המזוכיסטי שלהם על גופו שלו. כך נמחק ומטושטש ההבדל שבין העונג הסיסטי לעונג המזוכיסטי ועתה מתקיימת ביניהם דיאלקטיקה של כינון והתניה הדידית. כשהוא מוחק את ההבדל, מזוהה ערי את החוסר של הרוקדים כחוסר הגברי של-עצמם ומפגין אותו לראותה. בחוויה המינית המזוכיסטיבית ה"נשית" יש ערי רגשות מעורבים של משיכה ורתיעה, פחד ותשוקה לחחסים "אסורים", שנקטעים, למרכה בהלו ושמהתו, על ידי קול שרתם של פועלם מתקרבים.

מכתבו של ערי מגדים כיצד ייחסים הומואיורוטיים במסגרת החבורה החלוצית הגברית מקבלים צורה מבנית של פנטזיה מזוכיסטיבית, שרווחה בקרב החלוצים וההוגים של המפעל הציוני. פנטזיה זו באה כדי ביטוי גם בטקסטים אחרים של חלו"ץ ב艷נינה המשתרמשים בדיומיים מזוכיסטיבים כדי להביע את רגשותיהם ביחס לעובדה החלוצית, הקשר ההומווחברתי הציוני והקשר עם הגולה.⁴ הפנטזיה המזוכיסטיבית יכולה להיות מובנת גם במסגרת הדרישת הっふיתית של הציונות לגברים "תקנית" הסותרת את הדימוי של היהודי ה"נשי", החלש והמכוער,⁵ שייצוגה בטקסטים ציוניים מבטאים את השאיפה הציונית לגברים קבוצתיות, לקשר בין-גברים חזק, יציב ומגובש, העומד בנגד ל Każילות הגלותיות הנדרdotות בסכנה מתמדת של פירוק וניתוק מצד הגויים. המזוכים מחשל את גופו של היהודי ה"נשי" לגוף חסן, קשה, לא פגיע, היודע לשאת בגבורה את הסבל וההיסטוריה של עבודה חלו"ץ קשה ומאמצת, המלכדת את הגברים למכונה אנושית אחת, לגוף אחד, יציב וקוחרנטי, המפיק עונג מן הכאב המתועל למטרות כינון האומה.

אבל לצד העובדה שהtekסט הציוני מטיף למזוכים כדי להדיח ולרטון את היצור המיני, לבצע רגולציה של המיניות, לשלוט ולפרק על הגוף ולהכשיר אותו לבצע את המטרות הלאומיות, הרי אימץ עמדה מזוכיסטיבית על ידי הגבר עלול גם לאיים על הנורמות המיניות-לאומיות הగמוניות של האידיאולוגיה הציונית. פרויד, בניסיונו לפתור את

⁴ כך, למשל, מדמה אחד החלוצים את חבריו לפופטואס הכלובל: "כפרומטואס נרמים לי אנשינו" (צד 1988, 138). אחרים רואים בסבל המשותף אושר עילאי המגבש את הקשר החברתי הגברי: "האם גם אתם מוצאים את כל האוושר בסבל? ... וובכן, אני אוהב אותך. וגם אתה משא, ואת מי עוד? בואו נablish את העולם. מאושרים אתם כולכם, מאושרים הסובלים. וגם אתה אורי, היודע לרקוד מתוך הסבל" (שם, 56). יש המאמצים את עמדת הסובל כمرוד וכקשר לאב הגלותי: "אני לא מאשים אותו בתור אב... הרוי הוא בכח לפני שנטעתי הנה. יהודי בעל זקן בוכחה. אבל איינני יכול לחמול עליו כשם שאיינני חומל על עצמו. אני רוצה להקריב את עצמי על מזבח האהבה" (שם, 58).

⁵ ראו את עבודותיהם החשובות של דניאל בויארין, סנדור גילמן ומייכאל גלוזמן בנושא זה (Gilman 1993; Boyarin 1997; גלוזמן 1997). לכינון הגבריות בקולנוע הציוני ראו יוסף 1997 ; 1998.

הכעיה הקלינית והתיאורטית של המזוכיזם, טען שהסובייקט הגברי הממקם את עצמו בעמדת סבל וכאב מאכלס עמדה "נשית". בדיבורו על פנטזיות אוננות גברית (וכוכור, יערן משווה בין העונג המזוכיסטי לאוננות) טוען פרויד:

התוכן הגלוי שלחן [של פנטזיות האוננות] הוא של אדם מוכה בצורה מכאה, מתיחים אליו לא יפה בדרך כלשהי, מאלצים אותו להתנהג בציונות ללא תנאים, מלכלכים אותו ומשפילים אותו... במקרים שבהם הפנטזיות המזוכיסטיות פותחו באופן עשיר במיחזור, מגלים עד מהרה שבפנטזיות אלה הסובייקט [הגברי] נמצא בעמדה נשית אופיינית; ככלומר, הפנטזיות מסמלות סירוס של אדם, הזוזגותumo או לידת תינוק; لكن אני מכנה צורה זו של מזוכיזם... בשם הצורה הנשית, אף על פי שככל כך הרבה ממאפייניה מצבעים על חיים אינפנטיליים (Freud [1924] 1986, 162).

פרויד טוען, שעל אף שהמזוכיזם "הוא אלמנט בונה מרכזיו הן בסובייקטיביות הנשיות והן בסובייקטיביות הגברית", לגבי הגבר המזוכיזם נתפס כסתה וכפתולוגיה. ניתן להבין את הא-סימטריה זו אצל פרויד על ידי טענתו, שלפיה ילדים וילדות כפופים לפנטזיות לא מודעות על כך שהם אותם — ככלומר, "אהובים אותם" —ומי שמכה ו"אהב" אותו הוא האב. בעוד שפנטזיות ההכהה של הילד היא "נורמלית", הפנטזיה של הילד המוכה כרוכה בסיכון מגדרי: להיות מוכחה/נאhab על ידי האב פירושו אימוץ עמדה המקודדת כ"נשית" או הומוסקסואלית. תיאודור רייך (Reik 1962) מגע למסקנות דומות וטען שגם האשה היא מזוכיסטייה קלינית היא אינה חורגת מגבולות הסובייקטיביות שלה, לעומת הגבר המזוכיסט שמשאיר את זהותו החברתית מאחור — נוטש את ה"אני" שלו ועובד לתוך "שטח האויב" של הנשיות: "הפנטזיה המזוכיסטי של האשה מגיעה רק לעיתים רוחקות לשיא של תאווה פרטאית, כפי שקרה בפנטזיה של הגבר... לא חשים באופי הסוער הנקשר פעמים רבות כל כך במזוכיזם הגברי, אותה תאווה עיונית ולא מוגבלת של הרט עצמי. הפנטזיה המזוכיסטי של נשים היא בעל אופי של כנייה וויתור ולא כל כך של שיטה קדימה אל עבר הczטבות אורגיאיסטיות; או של הפקה עצמית שקיימים אצל הגבר..." (שם, 216).

המחקר הרודיקלי של זיל דלו (Dil 1989 [1971] 1989) על המזוכיזם מציע הסבר שונה למבנה המזוכיסטי הפרוידיאני ובעיקר הוא יוצא נגד התפיסה של היישות הסדרומזוכיסטייה כיישות אחדה ושלמה.⁶ דלו גם מפרש את הפרורוטיה המזוכיסטייה כסטרוקטורה חתנית,

⁶ בשאלת המבנה והאטיולוגיה של המזוכיזם דבק פרויד בכל מחקרו בטענה שהמזוכיזם הוא חלק אינטגרלי ומשלים של הסדרום. פרויד תופס את המכנים המהופך אקטיבי/פסיבי כהבדל מכריע בין סדריהם למזוכיזם ומניה כי המזוכיסט היה בתחילת סדייטן, או לפחות הוא פנטזיה סדייטית.צדיו הפסיבי של הסדייטן, המזוכיזם משקף שינוי במטרה (פסיבי או אקטיבי) ושינוי באובייקט (אני או الآخر), אבל לא מבטא שינוי בתוכן של האינטנסיבט (פרויד [1905] 1954, 39–37). דלו, לעומת זאת, מבחין בין סדריהם למזוכיזם ותופס את הסדרומזוכיזם כחוسر אפשרות קלינית וסמיולוגית, הנערן בהבדלים איכוטיים ומבניים של שתי הפרורוטיות: "כשאנו קוראים את מזוק אנו מודעים לכך שמדובר לא היה לו ולא יכול עם סדר" (Deleuze [1971] 1989, 13).

שבמרכזו ניצב הטעבייקט הגברי, המורדת ושוללת את תוקפו של החוק הפלאי. הוא מתר את מקומו של המזוכים בשלב הפרה-אדיפלי, שבו המטרה היא איחוד מחדש עם האם. מזוכים הוא עניין שבין הבן לאם, או, לפחות דיווק, בין הגבר המזוכיסט לאשה קרה, אימהית וקפנית, שאותה מכנה דלו "האם האורלית" – האם המינקת, המגדלת וה מביאה מות. בינווד לפורייד, רואה דלו באם – ולא באב – את המאהבת המענה. בין הבן (הגבר) המזוכיסט לבין האם האורלית נחתם חוזה, שבעקבותיו מופשט הבן מן הגבריות שלו ונולד מחדש כגבר חסר מין, ואילו האם האורלית מושתק הפלאות. דלו מדגיש כי אף על פי שהאם מתקבלת עמדת דומיננטית בתספיר זהה, היא "נוצרת" על ידי הבן. הוא קובע לבן, שהוא שמווה במזוכים הוא לא-אורדיוקא הסובייקט הגברי, אלא האב, או "האב" שבסובייקט הגברי. המזוכים בסטרוקטורה זו פועל כל העת כדי לשלול כוח ופריאוילגיה אביהים, ואחד ממאפייניו המרכזיים הוא האב המשופל.

קאג'ה סילברמן (Silverman 1992) מוסיפה, בעקבות דלו, כי סילוק האב והאריגה מהדרש של הסדר הסימבולי על ידי הגבר המזוכיסט מציעה פרשנות אוטופית של המזוכים, מכיוון שלאב כביכול אין יותר סמכות ושליטה על הבן. لكن, טוענת סילברמן, יש להבין את המזוכים הגברי כהכחשה והש恊ה של הבנייה הגברית לחוק האב וללחץ הנורמטיבי של המיניות הגברית. מבחינה זאת, זהו חלק בהגדירה של מיניות פרורטית שיזכרת נגדה ה"נורמליות" של הסובייקט הגברי. תהליכי ההכחשה של המזוכיסט הוא כמה גדול עד כי הוא משפייע על הננתנו המינית של הסובייקט הגבר (Reik 1962, 428). הגבר המזוכיסט מייצר את העונג המיני שלו על ידי ההכחשת הסבל שנרגם לו. ככלומר, הוא מכחיש את מציאות התענוג – מכחיש את הסבל וההשפעה שהוא סופג – ממש ברגע שבו הוא חווה אותן. העונג המזוכיסטי הוא אכן בהש晖ה של הסבל והוא בא אחורי העונש ומאפשר במאצערתו.⁷

הגבר המזוכיסט, בטיקסט של יURI, מטיל ספק בהזדחותו עם העמלה הגברית הנורמטיבית, ממקם את עצמו בעמדת "נשית", מבליית את החוסר המיני שלו ומתענג עליו ומגלה עינויים כלפי והותו ההורМОנורטטיבית; הוא מייסר את גופו כדי לדביע תשוקה מינית לגבר אחר, תשוקה שאינה יכולה לקבל תוקף במסגרת הקבוצה, אלא במסגרת פנזה מזוכיסטי. אכן המזוכים הגברי יכול להיות מובן כנותן לגיטימציה ליסודות ההומוסקסואליות. ואולם, מזוכים גברי אינו רק הוא מעירער את מעמדה הרגמוני של המיניות הרטורוסקסואלית. וודעם, מזוכים גברי אינו רק דרך לשבירת החוק הפלאי – הוא יכול להיתפס גם כדרך להיכנע לו (Smith 1993, 166).⁸ ניתוח המכחב של יURI מראה כיצד הפנטזיה המזוכיסטיבית מתפרקת כמנגנון אידיאולוגי שבאמצעותו

⁷ אכן, טוען ריך, המזוכיסט מייצג את העונש אבל גם את כישלונו, את המרד בו, ובכך הוא מוכח את היותו בלתי מנוץח.

⁸ פול סמית, שנייה את סרטי הפעולה של קלינט איסטוד, טוען כי באמצעות המזוכים יכול הסובייקט הגברי לאתגר זמניות את התשוקה לחוק האב, אך המזוכים הוא גם צעד נוסף להבטחה ולאישור מעמדו הרגמוני של הסובייקט הגברי הרטורוסקסואלי. אכן מציין סמית את המזוכים כשלב זמני, שאינו מחזיק מעמד, שבו הגוף הגברי מזגג לראווה, אך מיד חזר לעמדת שליטה ולכנייה לחוק הפלאי. כזו המזוכים מאשר את מה שהעמיד לרשות, והוא מזוכיסט הגברי משתמש בו כדי להיוולד מחדש כשליט הרגמוני וכמקור של ייצור ממשמעוות.

נוצר ערעור על הנורמות המקובלות של הגבריות, כפי שנתפסו באتون הציוני, אך במקביל, מצד מהלך זה הוא זמני בלבד ומשמש, בסופו של דבר, אמצעי לכינון ולהנחתה הגבריות המיתית הציונית. אמצעי המאפשר את הלידה של הגבר העברי, אשר את מעמדו הוגמוני, מלבד את שורות הגברים ובתייה את יציבותם וחוסנם. המזוכים מהוות תנאי הכרחי לגיבוש הקשר ההומוחברתי באמצעות סבל משותף — וברובון הוא משתמש גם לבלהמה ולהרחקה של המשמעויות המיניות שקשר זה עלול לחשוף. המזוכים הهمוני, שבו צופה יער, מוביל אותו לגילאי אינטימיות בין-גברית עם חבירו לשחיה, אבל שם התשוקה מוחחת על ידי תיאורה כהרנית וככמיתה, כך שאין לה מקום ושאינה יכולה להשתמש במסגרת החברותה החלוצית. יער משמש בסיטואציה האינטימית כדי לתמוך בטיעון, שלפיו האידיאלים הקולקטיביסטיים הציוניים אبدو ורוקנו על ידי האבות המייסדים.⁹ ככלומר, התשוקה אינה יכולה להיות מוצגת כבעל מעמד עצמאי ואוטונומי, בעינוג ייחודי של גוף פיזי, אינדריוידואלי או קבוצתי, אלא חייבות להישלל ככזו על ידי הקרבה על המזבח הלאומי. וכך, הפונקציה של הקשר הבין-גברי משמשת לחיזוק ולאשרור עדות אידיאולוגיות ולא ולמרידה בהן.

עם זאת, דווקא הדחקתה והכחשתה של התשוקה המינית הבין-גברית באמצעות המנגנון המזוכיסטי אין אלה שמניכחות את הידרה, מודכבות את השתקתה. באמצעות הסדיסטי הנשלח אל קבוצת החלוצים, הורף יער את התשוקה המינית ההומוסקסואלית מתוך ההומוחבריות הציונית, כדי לא להזכיר בתשוקה הבין-גברית המיזוגת בין החלוצים וכדי לא להזכיר בתשוקתו שלעצמו אל הגוף הגברי המשולח שבו הוא צופה. ההדחקה והכחשה האלה מובילות לייצור ולטימון הגוף החלוצי הגברי כגוף מזוכיסטי המרטן וממחיש את העונג המיני. لكن המזוכים הגברי החלוצי, אותו מתאר יער, ושבא לכיתוי בסיגוף ובכחשה של ההנאה המינית, אינו המקום שבו מכווצת התשוקה ההומוסקסואלית, אלא להיפך — זהו בדיקות המקומות שבו מכווצת התשוקה ההומואירוטית. במילים אחרות, יחסם שלחו, בחומר היכולת, או הרצון, לבטא, ככלומר — בהומואירוטיות. בטענה הומואירוטיים — ככלומר יחסים שהם ביטוי של חוסר הרצון, או היכולת, לבטא תשוקה הומוסקסואלית — מוצאים ביטוי, באופן עקיף אך רב-עוצמה, במסגרת המזוכים הגברי, שהתנאי המבני שלו הוא הכחשה וההשניה של מימוש התשוקה. כך, באופן פרדוקסלי, דוקא הדרישת האידיאולוגית הציונית לגברים מזוכיסטי, חסונה, סגנית, המרטנת וממחישה את התשוקה המינית, היא שאפשרה וייצרה מלכתחילה את המרחב האלטרנטיבי, שבו יכולת יצרה ממצבי על מבנה מזוכיסטי בעל אופי פרדוקסלי בלב-לבו להתקיים התשוקה שנודעה ככזו שלא מעזה לבטא את שמה.¹⁰

הטקסט של יער מצביע על קיומו של מבנה מזוכיסטי בעל אופי פרדוקסלי בלב-לבו

⁹ יער משתמש בקשר האירוטי הבין-גברי ככלי להוכחת משנותו הציונית שהובאה קורדים לנן בטקסט: "אבות המשפה בקומונות משתילים לכובש לעצם חפיך מתאים... הצעירים מרכינום ראש... בחיותם מחוסרי יוונה... במקומות להתריע על היחסים בקבוצה ועל שטחיםם של האנשים, על חוסר

השירות עמוק — הם מقلילים ומוציאים את הקומונה מעיקרה" (צור 1988, 276).

¹⁰ לפי אמרתו המפורסמת של אוסקר וילד: "The love that dare not speak its name"

של המפעל הציוני. גילויים מזוכיסטיים הנם חיוניים להבנית הנורמה של הגבריות הציונית, אך בה-בעתם הם מייצרים, כחלק אינהרנטי מבנה הגבריות החדשה, ביטויים של השוקה מינית הומואירוטית. תשוכה הומואירוטית היא, אם כן, אחד התנאים המבנויים והמכוננים של הסובייקטיביות הגברית הציונית הטרוסקסואלית. ההטרוסקסואליות הציונית אינה יכולה עוד להעמיד פנים שתשוקה מינית בין גברים היא תופעה השיכת בלעדית ל-'אחר', או כפי שחלק מן התיאוריה והביקורת מעדיף לראות זאת, כתשוקה המאפשרת את הכנון של ה'אני' ההטרוסקסואלי. תשוכה הומואירוטית היא אלמנט פנימי הטבוע במבנה השאיפה הלאומית של הציונות לגבריות חדשה; היא מערטת את הוודאות-ביבול שבה הסובייקט הציוני ההטרוסקסואלי יודע ומכיר את עצמו, היא גורמת לו להרגיש מוזר (*estranged*) מעצמו ומחוכו.

במאמר זה ברצוני להראות כיצד מבנה מזוכיסטי הומואירוטי ציוני זה מתבטא בקולנווע היישראלי, בעיקר בקורפוס הסרטים השיעיכים למת-ז'אנר סרטי החבורה הצבאית הגברית, שהופקו משלחי שנות השבעים ועד לסוף שנות השמונים. סרטים אלה עוסקים בכפיות בבחנית הגוף הגברי של הלוחם, בבחינת עמידתו וכושרו לבצע משימות לאומיות ובסילוק האלמנטים ה-'נשיים' המאיימים על שלמותו.¹¹ המחנה הצבאי מהווה מסגרת הומוחברתית שבה הגוף הגברי מוצג להבחנות האירוטית הגברית של הדמיות בнерטיב ושל הצופה. הפנטזיה המזוכיסטית היא בעלת תפקיד חשוב בכינון הגוף החיל כחסין וכעמיד, הגוף הממוקם בעמדת כאב והשפה, הן על ידי המפקדים והן על ידי החיל עצמוני. החיל לא בהכרח מפיק הנאה מזוכיסטיות מן הסבל ומהיסטורי הגוףניים, אך ללא ספק, במהלך הזמן, לומד להפיק מהם עונג, רואה בכאב וככוח אושר עילאי, ומחליף את התשוקה לחום גופני שקיבל בבית בתשוקה ל-'חום' של כאב גופני, שהוא מקבל במסגרת האימון הצבאי (Theweleit 1987).

במאמר חשוב מאתר ג'אד נאמן (Ne'eman 1995) בקולנווע היישראלי של שנות השמונים מגמות חתוניות שהתבטאו "בבנייה האוטופיה הציונית ובהלך רוח ניהלייטיים [ש] מקורות בתמורות החברתיות והפוליטיות הקיצוניתות שהתרחשו בעקבות מלחמות 1967 ו-1973" (שם, 120). לפי נאמן, קולנווע פוליטי זה ביטא ברכדי היצוניים את עמדות האליטה בוויכוח הלאומי, אבל ברכדי הפנימיים הוא הביע בקרות נוקבת על הציונות "שעלתה בחריפותה ובקיצוניותה על טיעוני המחהה של השמאלי" (שם, 121). בדינוו בקורפוס של

¹¹ אלה שוחט היא הראשונה שמצוזה את המיד החדרני של סרטים אלה בכך שהם עשו דה-הימיסטי-פיקצייה של הזחות הצבאית המיתתית. אבל, לטענתה, הם אינם מטילים, בסופו של דבר, ספק בקוננסיות הלאומי מושום שהם נוטים "להביע את השיח שלהם [באמצעות] פוקלייזציה של השפעות המצב הפליטי ושל המיליטרייזציה הישראלית באמצעות פרוטוגונייסטים צבאיים" (שוחט 1991, 220). שוחט מתחילה מן ההיבט המגדרי הביקורי הקיימים סרטים אלה, הסודקים את הייצוג המסורי של הגוף הגברי ובכך חותרים תחת הנורמות המקובלות של הבנית הסובייקט הלאומי הגברי. מיכל פרידמן (1998) ונורית גרצ (1993) אמנם מזהות את העיסוק העקבי של סרטים אלה בהרס הגוף וביצוג מיניות הומואירוטית, אך הן רואות בהשענה אסתטית זו דבר שמחזיק ומשר את חשיבות הפעולות הצבאיות והאידיאלים הלאומיים.

סרטוי החבורה הצבאית טרען נאמן, כי קולנווע זה, שמתמודד עם רענון ההקרבה למען המולדת וקורא תיגר על אתוס המות הישראלי, חוכר לפילוסופיה האקזיסטנציאליסטיית ומיצג את הלוחם כמתין לבוא מות חסר טעם — ללא משמעות לאומית — כמשמעותו, כוננותיו ואכליותיו נותרות אבודות מראש, חסרות תחולת ומשמעות. ניתן לפרש את טיעונו של נאמן גם בМОΝח הגוף הצבאי: בסרטוי החבורה הצבאית, מאבד גוף הלוחם את מעמדו הטרנסצנדנטי ותוקפו המטאפורי — כלומר את מעמדו כ"מתיחי"¹² — וחוזר לקויה המתאר הפיזיים שלו, להיותו בשור, דם, עצמות ועור מותים ללא משמעות. אבל נאמן טוען, שהגוף מקבל בסרטים אלה בכל זאת משמעות טרנסצנדנטית גבואה יותר, גם אם מנוגדת לאיידיאל הלאומי: משמעות אקזיסטנציאליסטייה ניהיליסטית. אבל טיעון זה המשכפל ומנציח את הרטוריקה של הספרות הלאומי, שהיא רטוריקה המוחקת ומטשטשת את הגוף הפיזי של הלוחם למען משמעות אוניברסלית גבואה יותר. לכן, כדי להשחרר מן הכללים של הייצור המטאפורי של הגוף, ברצוני לבדוק את גבולותיו הקונקרטיים והמטריאליים, לנתק אותו מן המשור הטרנסצנדנטי הנשגב ולבוחן את האבירים הפיזיים של הלחם, עם ההנאות והחרדות שהם מגלים. באמצעות הדגשתו של הגוף הפיזי, החדר-פערמי והפרטני ניתן יהיה להשחרר משעבודו לאיידיאלים מטפיזיים לאומיים ולהחזיר חתמו.

בסרטים כמו מסע אלונקות (ナムン 77), העיט (יוושע 1981), צלילה חוזרת (ドロテ 1982), חיל הלה (沃尔מן 1984), חימר מלך ירושלים (גוטמן 1987) ואחד משלנו (ברבש 1989) הלוחם הישראלי המיציר יהסים הומואירוטיים עם חבריו לפולגה — יהסים שמקבלים צורה מבנית מזוכיסטית — מוכן ורוצה לשאת סבל ויסורים על גופו — לעיתים עד מוות — לא כדי לזכות במעמד המיתי של "המת-החי", אלא כדי לייצר יהסים הומואירוטיים עם חבריו לפולגה.¹³ בכך מייצר הגיבור על בשרו שיח חתוני המורדר בשיח הלאומי ובאופן שבו הוא מכפיח את הגוף למען איידיאלים לאומיים; הגיבור כווה עונג מזוכיסטי ביטוריים גופניים ובמונות לא למען תכלית קולקטיבית, אלא למען סיפוק אינדיו-יהודאי חד-פערמי. בכך חותרים הסרטים תחת הייצור המטאפורי של "המת-החי" במסגרת התרבות, מערערים את תוקפו המיתי של הגוף באמצעות קונקרטיזציה שלו, ומסמנים ומדגישים את המטריאליות של הגוף והתשוכה המינית. האימוץ של עדרה מזוכיסטיית " נשית" כדי לבונן תשוכה מינית בין-גברית חותר גם תחת הציווי הדיסקורסיבי הלאומי, התובע מן הסובייקט הגברי להכפייף את גופה להמשך הפרירון וההולדת בשירותו הלאומי.¹⁴ הגיבורים הסרטים אלה סובלים מטריאומה

¹² חנן חבר מכחין בMETAFORA האקסימורונית של "המת-החי" בתרבות הישראלית: "המיתוס של המת חי הוא בבחינת פתרון שמייצרת התרבות כדי לגשר על הפרדוקס החורף של חברה המקירה את חייו בונה בשם של ערבים קולקטיביים, אשר שמרתה החיים וקיום הוא מן המרכיבים שכחים. מיתוס זה מסתיע ביחיד שkipud את חייו כדי לחזק את החישוקים האידיולוגיים, הקולקטיביים של התרבות

השרהה במאבק על עצם קיומה" (חבר 1986, 190).

¹³ לניתוח מפורט של סרטים אלו ואחרים ראו יוסף 1997.

¹⁴ הקהילה הלאומית היא ביסודה קהילה הומוחברתית המכוננת את גבולותיה באמצעות הגדרת ה"אחרים" שלאה כמנוגדים אליה ובאמצעות פרקטיקות אלימות של דחיה ודיכוי שלהם. כל מיניות שאינה נתפסת

ההיסטוריה שבמסגרתה הסובייקט הגברי מאמץ ברמת הפנטזיות הלא-מודעות שלו מחסור והיעדר עד כי אינו יכול, או אינו מעוניין, לקיים קשר דמיוני עם החוק הפלילי ובכך הוא חותם תחת הפיקציה הדומיננטית של הציונות, שהוא אינו מאמין בה יותר.¹⁵ הרטמים מתמקדים באופן אובייסיבי וairoוטי בהשחתת הצורה הנפשית והגופנית של החילימם המהוים חלק מן החבורה הצבאית, או שהוקעו ממנה, שאינם יכולים או רוצחים לעמוד בדרישה התרבותית של השוואת הפין לאידיאל האומニアוטני — יודע כל, כל יכול — של הפליטים. בהצגת הכישלון של הסובייקט הגברי להשות בין הפין לפאלוס, הרטמים הושפטים שבר עמוק בסובייקטיביות הגברית הישראלית, שחיל החל מסוף שנות השבעים בעקבות מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים ושהוחרף בעקבות גילוי האלים בחברה הישראלית — עליתת הכהנים, המחרתת היהודית והכיבוש בשטחים — ושיצוגם, הגלוי והסמוני, בקולנוו היישראלי פגע בשאיפה של הסובייקט הגברי לשיטה. הגיבורים הנשלטים על ידי הטראומה ההיסטורית מכילים בתוכם כוח חרוני המאים על הקוهرניות והיציבות של האנו הגברי ובכך הם מערערים את אושיות הפיקציה הדומיננטית עצמה ואת דרישותיה ושייטתה להבנתה סובייקט גברי נורמטיבי. הם כפויים לחזור, שוב ושוב, על חוות או התנסויות טראומטיות מכאיות ובכך מייצרים את הנאות המזוכיסטי.¹⁶

ברצוני לטען כי סרטי החבורה והצבאית הגברית סוחרים בפנטזיות מזוכיסטיות גבריות המשמשות אמצעי לכינון סובייקטיביות גברית נורמטיבית — או לערורה ולפירוקה — הן במסגרת הנרטיב והן במסגרת האפרטוס הקולנועי. ובכך סרטיים אלה מציגים על באופן פעלת ההיצור של הסובייקט הלאומי הנורטטיבי — או ערעורו — במסגרת האתוס הציוני. כדי להראות את זה, אבחן מצד אחד את הרטמים מטע אלונקות וצלילה חוותת,

כיכרוכה בפריין והולדה (מיניות הומוסקסואלית) נדחית אל מחוץ לגבולות השיח הלאומי (Parker et al. 1992).

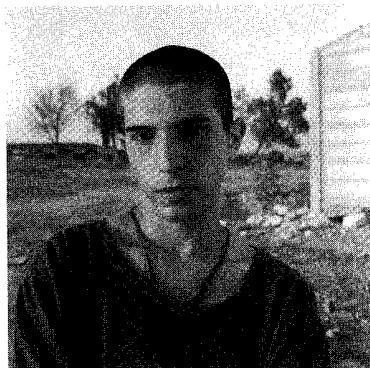
¹⁵ "פיקציה דומיננטית" ו"טראומה היסטורית" הם שני מושגים תיאורתיים שמנסחת קאג'ה סילברמן בדיונה בהשלכות של מלחמת העולם השנייה ותקופת ההחלמה ממנה על הסובייקט הגברי בקולנוע ההוריויד. פיקציה דומיננטית היא "המערכת האידיולוגית שבאמצעותה הסובייקט הנורטטיבי דוח את הקשר הדמיוני שלו לסדר הסימבולי". טראומה היסטורית מוגדרת כ..." כל אירע היסטורי, בין אם הוא נוצר באופן חבורי או שהוא תරחשות טבעית, המביא קבוצה גדולה של סובייקטים גבריים linked אינטימי וקרוב עם מחסרו והיעדרו, עד שלפחות באותנו רגע אין הם מסוגלים לקיים קשר דמיוני עם הפליטים, ובכך מפסיקים להאמין בפיקציה הדומיננטית" (Silverman 1992, 54–55).

¹⁶ הפסיכואנליטיקנים לאפלני ופונטלייס (Laplanche and Pontalis) טוענים כי שורשו של דחף החזרה טמונה בחוסר הנאה מזוכיסטי: "בכל מקום שבו יש דחף חזרה קיים סבל שהופך למיני פחות או יותר, כמו צוותים אירוטוגני [גנאי]" ר.ג.]. מצוטטים אצל Clover 1992, 213. קאוזה סילברמן בניתוח סיפור ה fort/da של פרויד טעונה, כי הסובייקט הגברי המשוחרר את היחס שלו אל אירוע בעבר אינו עבר מעמדת פסיבית נשלה למעמד אקטיבית שליטה. האופי הCAFIFI של החזרה מנוגד לרעיון השליטה ולכך הישנות זו — בין אם היא רצונית או לא — היא פסיבית. פרOID מקשר בין הדחף הCAFIFI לחזור מחדש לבין דחף המות הרוצה ליצמץ את הארגניזם, שוב, לכדי כולם ובכך הוא מציג אתגר קיזוני לארגון הנפש (Silverman 1980).

המנצלים, בסופה של דבר, את הסטרוקטורה המזוכיסטית כדי להפיעיל כוח סדייסטי על ה"אחר" ובכך מאשרים מחדש את נורמות הגבריות הציוניות. בסרטים אלה, הסובייקט הישראלי ההטרוסקסואלי נבנה באמצעות כוח דחיה של תשובה מזוכיסטית הומואירוטית, כוח היוצר כביכול מרחב שהוא חיצוני לסובייקט, אבל, למעשה, למעשה, מהווה את הבסיס הפנימי לבנייתו של הסובייקט. הפנטזיה המזוכיסטית, אם כן, חושפת ומעוררת לגבר הישראלי הנורמטי כי את הווודאות המדומיינית שעליה מבוססת סמכותו זהותו; הוא מרגיש מנוכר מגופו שלו, חולח מתשובה אל ה"אחר". מצד שני, מבחין את הסרט אחד משלנו המשמש בפנטזיה המזוכיסטית באמצעות לעזרתו החוק הפלאי: גיבוריו מתמסר באופן מופרז ואקסטטי לריגושים מזוכיסטיים של כאב, אובדן וחוסר גברי, משתוקק לפיסיות מופלאה, לפירוק, לעיכובה ולהשתייה של זהות גברית, איחידה ובוטחה כביכול.

פנטזיות גבריות, חרדות גבריות

מסע אלונקות נחשב לסרט פרדיגמטי, המבשר את תחילתו של גל סרטים החוקרם בביטחוןיות את הוותיק החברות הצבאית הלוחמת ומפרקם אותה למרכיביה. הסרט מחולק לשני חלקים המקראיים זה על זה. החלק הראשון מתמקד בויסמן (מנוני מושנוב), חייל רפה גוף ונפחד אך הדור מוטיבציה להפוך לצנחון מן השורה, שנופל קורבן להתקולות טדיסטיות מצד מפקדו יair (גידי גוב) ומצד חבריו לפולגה. ויסמן לא מצליח להשתלב בסדר החברתי והמשמעותי שמשמעותה המכונה הצבאית על האינדיידואל, ומתחבר כשהוא משליק את עצמו על רימון ח'. חלקו השני של הסרט מתמקד במסבר הנפשי שעובר מפקדו המואשם — והמאשים את עצמו — במוותו של פקדו. יair מגלה בעצמו חולשה, פחד וספקות — תכונות שבטען התאבד אל פקדו — ושוקל לעזוב את הצבא. אבל בסופה של הסרט, מוצאת את עצמו יair חזר אל חיק ההומוחברות הצבאית, לאחר שפרשת ההתאבדות טושטשה והושתקה.



לא-כותרת. עדי נס, 1999. צילום צבע

ויסמן נתפס הסרט כגבר חלש אופי ובכינוי, הדור מוטיבציה כפיניטית להפוך ללוחם (הוא מעלה את הפרופיל הצבאי שלו כדי להתקבל לצנחונים) אך חסר מודעות לחלוון יכולתו וכישוריו לבצע את המשימה. גופו מסומן הסרט כגוף "ński", הן ברמת הייצוג והן ברמת הנרטיב: הוא בעל גוף נטול שיעור "גבריא", חלש, רכוכי, כחוש, שודך ובהיר ומוצב בעיקר כניגוד לגופו של חייל אחר — ינוקא (מוטי שירן) שלא כשמו הוא בעל גוף שעיר,

שריריו, חסן וכחה. הניגוד בין הגוף ה"גבראי" של ינוקא לבין הגוף ה"נשי" של ויסמן מתבטא כבר בסצינה הפוחחת של הסרט, שבה מבקש רופא הפלוגה להדגים עצירת שטפים על גופו של אחד מהחילី הפלוגה "שיהיה רזה כדי שייראו". ינוקא מתנדב ראשון לחשוף את גופו אל מול הפלוגה, אך הוא נשלח בחזרה משומש שגופו שרירני מדי ואינו מתחאים להדגמה. ויסמן מנודב על ידי אחד המפקדים, והוא נדרש להתפשט ולהציג את גופו העירום מול עיני החילילים. הזיהוי של ויסמן כבעל גוף "נשי" והדרישה לקרווא בו סימנים, הופכת אותו למושא להטרדה ולמשיכת מינית הומווארוטית. הקריאות המופנות כלפיו הן כאלה המופנות בדרך כלל אל נשים ("וואו, איזה טוסיק"). התשוקה המינית ההומוסקסואלית הפטונציאלית מודחקת בסצינה באמצעות המבט ההומווארוטי של החילילים, המוגדר כמבט בעל מודעות עצמית, ובתווך שיח ספרטיפי (השיח הרפואי-חצבי) שהתשiska המינית כביבול נעדרת ממנה. עם זאת, הטרמינולוגיה שבה מתיחס הרופא הצבאי לגופו של ויסמן אינה שייכת רק לשדה הסמנטי של הרפואה, אלא גם לשדה סמנטי אירוטי: הוא פונה אל החילילים ואומר להם "חצומו אחד את השני", ומוסיף: "האזור המסוכן ביותר הוא בביצים". ובכך הוא מצביע לא רק על האזור הרגיש והפגיע של הגוף הגברי, אלא גם על העונג האירוטי שבחשיפתו למגע ובחינה בין גברים. אין זה מקרי שבמהלך הדגמה זו עובר הסרט בקטש לשוט של ינוקא המתבונן על גופו של ויסמן בשעה שהוא אוכל מלפפון, שעכשו גם מקבל קונוטציות פaliasיות.

חרדות ופנטזיות גבריות נחקקות ונרשמות, אם כן, על גופו ה"נשי" של ויסמן. גוףו עובר פמיניזציה בغالל הצגתו כספקטקל והצורך לפרשו ולקרווא בו סימנים. עצם הפעכת גופו לטקסטואלי מגדרה את מעמדו כ"לא-טבעי" וייזוגי, בניגוד להבניה התרבותית של הגבריות הפטוסקסואלית, שאינה נדרשת לפרשנות, כביבול, וכך נתפסת כ"טבעית".¹⁷ בסצינת המקלחות המפורסת של הסרט באים לידי ביטוי קיזוני לא רק החרדה המינית והיחס ההומווארוטי של חילילי הפלוגה לגופו ה"נשי" של ויסמן, אלא גם החרדה והפנטזיות שגורף זה מעורר בהם — וכפי שאטען בהמשך, גם החרדות והפנטזיות שגורף זה מעורר בצוופה הגברי. במקלחת המשותפת מכרייז ינוקא על גופו ה"נשי" של ויסמן ("חבריה, תיראו איזה עור חלך"). הוא לופת את חזותו ומוסיף "תראו איזה ציצים". בסצינה זו הסרט מציג עירום ספקטקלורי

¹⁷ לי אדמן מתאר את האופנים וההיבטים השונים שכבים מתחת הגוף ההומוסקסואלי לאורך המאה ה-20 לטימון וטקסטואלייזציה מתמדת על ידי האידיאולוגיה התרבותנית המתusalem "לקרווא" את הגוף כגוף של נטיה מינית. הפטוסקסואליות הצלילה לחזק את מעמדה ה"טבעי" — ככלומר היות, כביבול, לא מסומנת, "אותנטית", ולא "יצוגית" — על ידי הגדרת הגוף הסטריטי למול האיים של הומוסקסואליות "לא-טבעית". אדמן טוען כי ברגע שניתן לקרוא את המיניות ולפרש אותה לאור הומוסקסואליות, הופכת מיד כל מיניות באשר היא לחשודה. הסימן הcpfית של הגוף ההומוסקסואלי גורם לגבריות הפטוסקסואלית לעסוק במלאת פרשנות ועל ידי כך מתערנו המעדן הכביכול "אותנטי" של הפטוסקסואליות. במילים אחרות, מיניות גברית הומוסקסואלית עשויה טקסטואלייזציה למיניות הגברית בכלל, ודנה ומכירה בסמי המיניות כסמנים בלבד (Edleman, 1994, 2-3).

של הגוף הגברי ותפקידו — הוא מבחינת נקודת המבט של המצלמה, והן מבחינת הדיאלוג בין החיילים במקלחת — באיבר המין הגברי. באמצעות שיר סלנג צבאי החיילים מגלגים על גופם, מבזים את איבר מינם כסימן של כוח ושליטה, מציגים לרוואה היעדר וחוסר גברי, אימפרוטנציה מינית (אחד החיילים אומר: "הזמן שלי היה פעם עשה משחו — עכשו לא עשה שום דבר, נהייה מודלך"), ובכך חושפים את חוסר החפיפה בין הפין לפאלוס. ואולם, ביזוי עצמי זה של הגוף הגברי מצביע גם על חרdotות גבריות מאובדן שליטה וכוח. אחד החיילים שר

את השיר הבא:

נ齊יב יקר, נ齊יב חביכ
אומר לך ישר ולא מסביב
כתוצאה מהוסר שינוי וטרטורים כל השנה
הזמן שלי שהיה כמו תותחן
לא עומד עכשו במחוץ
החברה שלי שהיתה מצטיינת
עכשו רק עם גיבוניקס מודינית
אני מבקש מך בכל הכבוד
אנא תסדר שהזמן שלי יעמוד.

בשירו מASHIM החיל את מנגנון הדיכוי הצבאי בכישלון המיני שלו. עם זאת, הוא משתמש בדיםריים צבאים כוחניים כדי להביע על אונותו הגברית ("הזמן שלי שהיה כמו תותחן"). היחס אל המנגנון הצבאי הוא כפול: מצד אחד, המכונה הצבאית מחלשת ומעניקה לחיל שליטה וכוחניות מינית המשולות לכוח כיבוש צבאי, אך מצד שני המכונה הצבאית נתפסת כמאיימת וכמעוררת חרדה בגלל התמורות וההשתנות הטוטלית שהיא טובעת מגוף החיל. החיל עומד חצוי בין מהויבתו להקריב את גופו — עד מוות — למען המכונה הצבאית ובין תשוקתו לטיפוק אינדוידואלי (אחד החיילים אומר: "אם אני לא יוצא שבת, הזמן שלי יוצא על אלונקה"). באופן פרודוקסלי, החיל מטיל את אשמת האובדן של הכוורת המיני שלו על המסת הצבאי, אך מבקש ממנו עזה ופרטון ("אני מבקש מך בכל הכבוד, אנא תסדר שהזמן שלי יעמוד"). אמביוולנטיות זו לגבי רעיון ההקרבה העצמית מצביעה על משבר בגבריות הישראלית החל מאמצע השבעים. אולם, הסרט מנסה לפטור קונפליקט זה לא במונחים חברתיים-פוליטיים, אלא על ידי התקתק פחד הסיروس הגברי אל האשה ואל גברים "נשיים" "לא-ראויים" אחרים הממלאים עתה את הפונקציות שהחיל מילא בעבר. חרdotות סיروس גבריות אלה מותקנות בעיקר לגוף ה"נשי" של ויסמן. ויסמן נזכר להוריד את תחתוניו ולחשוף את אבר מינו שאינו "עונה" לאותם המידה הנדרשות מן הגברות — קרי, זין גדול. ויסמןナンס על ידי חבירו כשהם מנסים להוריד באגרטיביות את תחתוניו, וכאשר ינקא צועק שוכ: "תראו איזה זין, אפשר להחזיק אותו בפינצתה". גופו של ויסמן עובר פטישיזציה על ידי החיילים האחרים באמצעות בדיקת גודלו של הזמן. לפי המנגנון

הפטישיסטי, הסובייקט הגברי מיטלטל בין שני שטי אמונהות סותרות: "לכל הגברים אין זין קטן" אבל "לגבר הזה יש זין קטן". כדי לשכך את חרדת הפין הקטן מכחישים החילאים ומשהים את החוסר של הפין שלהם על ידי פעילות סדיסטית וייחוסו של הפין הקטן לגבר ה"נשי", שאינו עונה על הסדר המקבול של הגבריות. יותר מכך, פעילות סדיסטית ופטישיסטית זו מתבצעת לא רק במסגרת הנרטיב אלא גם במסגרת האפרטוס הקולונuai. המצלמה מנכסת את המבט הסדייסטי של החילאים ואינה מצינה, ועוד פעם אחת לאורך כל הסצינה, את מבטו של הקורבן להתעללות — ויסמן. הצופה הגברי, בתווך מבטה של המצלמה, חוכר לפעילות הסדייסטיות והפטישיסטיות המתבצעת בגופו של ויסמן על ידי מאון ההכרה וההכחשה של גודל הפין שלו. הצופה הגברי-הנורומטיבי מכחיש את החירדה מן החוסר שלו על ידי התקתו לגבר ה"נשי" שמופייע על המשך, ובכך משקיט חרדות לא מודעות שלו עצמו מ"אי-תיקנות" גברית. בדרך זו מייצר הקולונuai למען הצופה הגברי אשליה של אידיאל גברי שלם וקורנתני, או, בambilים אחרות, מייצר בשביל הצופה את הפנטזיה הגברית של זין גדול.

היחסים בין יair לויסמן הם ייחסים דיאלקטיים המבוססים כרובזון על דחיה ומשיכה, פחד ותשוקה. לויסמן ממש יair, הקצין המציגן עם העמיד הצבאי המזהיר, מושא הערצה וחקריה, שכן הוא מקור של גבריות "נורמלית" ולכן יש למוד ממנה. בהבעת, יair הוא גם מקור של דיכוי והתעללות נשית ופיזית לויסמן נרתעת מהם. ואילו בשביב יair וויסמן הוא ה"آخر", שאותו הוא רוצה לדכא ולהדיח משום שהוא דומה לו-עצמיו. בישיבה הפלגיתית אומר יair לחברו לפיקוד המבקש להעביר את וויסמן לפולגה אחרת: "אם אני היתי וויסמן כשהיתי קטן. זה לא אומר שום דבר. אתה יכול לעשות ממנו חייל על-הכיפאך". וויסמן מזכיר ליair גבריות פסיבית ועלובה, רכוכית ומילילית של ימי טרום הגיוס לצה"ל, עוד לפני שעבר את מכונת החישול הצבאית. וויסמן מייצג בעיניו יair חוסר גברי שאינו מהותי למצב הגבריות, אלא שנייתן לדכאו ולסלקו באמצעות חיסון הגוף והנפש ובניהם מתחדש בדמות גבר חדש. בכך משקף יair את השאייה של הציווית לבניית סוג חדש של גבריות המנגד לגבריות הגלותית וה"נשית".

הסרט יוצר הקבלה חזותית ונרטטיבית בין השניים כאשר באחת הסצינות נראים יair וויסמן במהלך מסע אלונקות, ממקומות במדיום-שות משני צדי הפריים. הם פוטעים זה לצד זה, אוחזים במקביל במוטות האלונקה, ויair פונה אל וויסמן ואומר: "אם אני יכול גם אתה יכול. אתה רואה, וויסמן, אם אתה רוצה אתה יכול. לאט-לאט אתה מתחילה להצדיק את הנעלים שלך". אבל וויסמן מתחממת במהלך המשע ויair מוסיף: "חשבתי שאתה שווה יותר, שלא תישבר כמו איזו נקבה". וויסמן כ"נקבה" מנוגד לאידיאל הגבריות הישראלית הצבאית המכובדת בנעל הצענים. הוא חושף את חוסר החיפוי בין הפין לפאלוס, ובכך מעורר חרדה ומאים על מעמדה ההגמוני של הגבריות הקונונציונלית. וויסמן הוא הגבר שיair היה, אך חייב לשכוח כדי שאף הוא יבדק את נuali הצענים שלרגליו. וויסמן הוא החיל שيش לאלף אותו, או לבית אותו, ואולי אפילו לחורוג אותו, כדי לשמר על הגבריות הקורנתית הייצה של יair. וויסמן, בלשונו של לי אדלמן, הוא הפנים האחורה של המגדר

הגברី הקונונציוני, השתקפות מאיימת שם איד-אפשר לשנותה, אז אין לראות בה סוג אפשרי אחר של אדם, אלא ליצgo כמי שבמהותו אינו אדם כלל — במקרה של ויסמן, גבר "נשי", ומוחרר יותר בסרט — גבר מת. אלמלא כן, יאיר היה נאלץ לראות בויסמן את השוני הפנימי המבני של גבריותו שלו עצמו. הגבריות ה"נשית" של ויסמן מאיימת בפירוק ה"אני" של יאיר באמצעות פתיחת פער אפיטטומולוגי בגבריות ההטרוסקסואליות עצמה. סילוקו של ויסמן מן הזירה הדרמטית הוא מחויב נרטיבית, שכן אללא כן היה הסרט נאלץ להתמודד עם פוטנציאל של מערכת יחסים הומוסקסואלית בין שני הגברים. בغالל סירובו להכיר בפוטנציאל זה ובגלל המגבילות המוסדיות שבתוכן הוא פועל, נאלץ הסרט לסלק את ה"אחר" כדי לשמוד על מעמדה השלם והגמוני של הגבריות ההטרוסקסואלית וליצור סיפורו של הדחפה ודיכוי של תשובה מינית בין גברים.

מסדריים גברי למזריכום גברי

בחולקו השני של הסרט, סיפור ההכחשה ההומואירוטי מעוגן במסגרת הפנטזיה המזוכיסטיות של יאיר, הסובל מטרואמה בעקבות מותו של פקודו, חזר באופן כפיתי אל אירוני העבר המצערים, ממקם את עצמו בעמדת אשמה ויסטורים ומפגין חוסר והיעדר גברי. בחולקו הראשון של הסרט פנה ויסמן לייר בבקשת לכת לקב"ן ובתולנה כי חבריו לפולגה מתנכרים אליו ("יש לי בעיות. נטפלים אליו כולם"). יאיר, שהעתלים מצוקיתו של ויסמן וראה בו פרנוaid, מוצא עצמו, בחלק השני של הסרט, בעמדה דומה, כאשר לא רק פיקודיו מתנכרים לו (באחד האימונים יורה אחד החיללים — ספק בשוגג, ספק במכוון — לעבר יאיר המתקדם לעבר מטרות הירוי) אלא אף חבריו לפיקוד. הסמ"פ שלו, אליו (רב גליקמן) שתופס את עמדת הפיקוד לאחר השעיתו של יאיר, מתייחס אליו בדיק באתו ואפן שבו הוא עצמו התייחס לויסמן: "תעזוב אותי מך, אין לי כוח לפניהך שלך... אם יש לך בעיות או תליך לקב"ן". בהמשך הסצינה מתקרבת פלוגת הטירונים לעברם, כשהם צועקים בקהל את שמו של ויסמן, שהפק פתאום למען מרטייר, גיבור מרד, כדי שבשו וbezochto מתנהל המאבק בסמכות הפטרונית של יאיר. הסצינה, המבטאת יותר מכל את העמדת המזוכיסטי שבו ממקום יאיר, היא סצינת שחזור התרגיל שבמהלכו נהרג ויסמן. חוקר מצ"ח נתן בידיו של יאיר רימון ומעמיד אותו בעמדת שבתאה שהוא ויסמן. יאיר, המחויב לחזור אל האירוע, רואה בעני רוחו (כפלאש-בק) את רגע מותו של ויסמן. כמו ויסמן הוא משליך את הרימון ומתחמוטט אל תוך חדר המות וונזק לטיפול רפואי. יאיר מאמץ בכפייה את עמדת הכאב והסבל של ויסמן, מזהה את עצמו עם העמדת ה"נשית" שאותה דיכא, ועכשו חווה באופן מזוכיסטי. כדי להגבר את עוצמת הסבל המזוכיסטי, יאיר מכחיש ומשהה את אשמו במוותו של ויסמן. הוא מנסה לבקר בבית ההורים האכלים, אבל נמלט ברגע האחרון משום שהוא פוחדר לקבל אחירות על המקרה וمعدיף ליטיר את עצמו מבפנים. בניסיון ביקור נוספת הוא אכן מתמודד עם המפגש עם הוריו של ויסמן, אבל משקר, מסלף עובדות, ושוב, אינו מודה

בашמה. כמוזכיסט, מכה יאיר את האב שבתוכו, הינו את דמותו למפקד הבסיס. הוא משפיל את דיוקן האב ובכך הורס את המורשת האבנית שעליה הוא נשען, ומאמץ תכנונה של סובייקטיביות "נשית". כך, למשל, הוא מפריע ליחסים המפקד הבסיס מנסה לקיים עם הפקידה הפלוגותית בשיחים, כאשר הוא מאייר אותו באמצעות אורות הגוף וחושף אותו בעמדת מבויה ומושפלה עם תחתונו מופשלים על ברכיו.

גם הסרט צילילה חוותה מציג מערכת יחסים מזוכיסטיות הומואיירוטית דומה בין הגיבור לאדם קרוב שמת. גיבור הסרט, יואב (דורון נשר), איש קומנדנו ימי, מאבד את חברו הנערץ יוחי, במהלך פעלת קרב. בנוסף לדימויים ההומואיירוטיים המפזרים את הסרט ולפסינציה של המצלמה מיזופיו של הגוף הגברי (בפתחת הסרט, למשל, נראהם חברי היחיד בחוף הים עירומיים על רקע השקיעה כשהם מתלבשים במדרי ציללה חושניים) הסרט מדגיש את הקרבה האינטימית וההומואיירוטית בין יואב ליוחי. לתיאור יחסיהם המיחדים נדרש יואב לשדה סמנטי של זוג אהבים רומנים. לאחר לווייתו של יוחי, אומר אחד החלילים ליאוב: "יוחי היה אתך יותר מאשר עמו אשתו", ויאוב משיב "כן, אבל אנחנו כבר לא יוצאים, גמרנו". במשמעותה החברתית של "לבבוד" מותו של יוחי מתוויה יואב: "לא היה לי ולא יהיה לי חבר כמו יוחי", ומיד לאחר מכן מזמן אותו חברו להכיר זוג בנות ואומר לו, "אם אתה לא בא אני אומר לך שאתה homo". הסרט תופס את הקשר ההומואיירוטי בין הגברים כמעורר חרדה, ולכן, כדי להבטיח את ה"נורמליות" המינית של גיבוריו, הוא מחייב לקבע אותה במסגרת ההומוחברתית ההומופובית. בהמשך הסצינה יואב שר את "לא שרת夷 לך אורי" ומסים בנשיקה על שפתיו של חברו. את אותו שר יוחי בקלטת שהותיר אחריו, שיואב נואה, בסצינה הבאה, מאזור לה בדקות. בצוואתו המוקלטה מורייש יוחי לירא היפציים, שכולם מבטאים מיניות: חבילת קונדומים ואת מירה אשתו, שהופכת ל"חפן" מיני המועבר מגבר אחד לאחר (פרידמן 1998). ירושה זו ניתנת ליאוב — המכונה על ידי יוחי "הבתול מכפר אלול" — "בתור פרס על צניעות ובתוליות". יואב שمر אמונים — ועל בתולו — לחברו הטוב, ובמסגרת הקשר המיני העקבי שדרכו מיזוגים יחסיהם ימיוסה. הנטנווה והבתוליות האלה מקבלות גם מימד homoיאירוטי. יואב "הבתול" שמר עצמו בשביlico יוחי — מירה — היא תחליף לאהבה בין-גברית שלא הוגשמה ופיצוי עלייה, היא מימוש מתווך של התשוקה המינית ההומוסקוסאלית שלא יכולה לידה מימוש. היחסים בין יואב למירה נראים מסורבלים, חסרי חן וכמעט נעדרי תשובה מינית. השניים אינם נראים, לכל אורך הסרט, מקימים יחסי מין אפילו פעם אחת. נראה כי יואב נמצא שם כדי להוציא לפועל את צוואתו של יוחי, לחברו אהובו דרך גוף אשתו, ומירה נמצאת שם כדי לחבר לבעלת המת דרך גופו של אהובו הצעיר. המגע הבין-גברי מועדף על יואב מאשר מגע מיני עם מירה ואין זה מקרה שמיד לאחר סצנת החתונם לא נראה החתן במשיטה אם אשתו הטרייה, אלא רוחץ בעירום לצד חברו מיחידת הקומנדנו.

دلוז מוצא זיקה תפוקודית בין מנגנון ההשניה והכחשה של חוק האב במזוכיזם לבין

מגנון ההשאה וההכחשה הפטישיסטי. הפטישיזם מוגדר באמצעות תהליכי ההכחשה והשאה של נראות הבדל. המזוכיסט אינו שולל את עולם האב או גורם לאידיאלייזציה שלו, אלא מכחיש את הפונקצייה האבחית והכוח הפאלי — דפוס פעולה שהוא פטישיסטי לחלווטין (Deleuze 1989, 31–32) [1971]. כאמור, תהליכי ההכחשה הפטישיסטי של המזוכיסט הוא כה גדול עד כי הוא משפיע על הנאותו המינית של הסובייקט הגבר. הגבר המזוכיסט מייצר את העונג המיני האמתי על ידי ההכחשת הסבל שנגרם לו, מכחיש את הסבל שהוא סופג באותו רגע שבו הוא חווה אותו, מफיאה את מציאות העונג לכדי דימוי צילומי פטישיסטי Kapoor. העונג המזוכיסטי הוא בכך, כפי שטען רייך (Reik 1962, 428), בהשאה של הסבל והוא בא אחורי העונש ומאפשר באמצעותו.

יואב מתכחש לאובדן של יוחי באמצעות תפיסת עמדת מזוכיסטייה והלקאה עצמית שדרוכה הוא חווה את היחס ההומואירוטי לחברו. הוא מכחיש את האובדן באמצעות מערכת היחסים העקרה עם מירה, שאיתה אין הוא אוהב כלל. הוא מתכחש למותו של חברו ומתענג על יסורים עצמים באמצעות האונה לקולו המוקלט. בדירתה שתי הבחרות שלו להוֹלֵך עם חבריו לאחר מסיבת הפרידה מיוּחי, מעמיד יואב להකשב לקולו חסר הגוף של אהובו המת מאשר להענות למן הטורסקוטואלי עם אחת הבנות המזומינה אותו למקלהת משותפת. באמצעות פטישיזציה של קול המת משאה יואב בפנטזיה את המות והיעדר אהובו, ובכך מאירק את משך העונג המזוכיסטי. במסגרת הטרואומה היסטורית של מות יוחי, מחזיר את עצמו יואב וחזר בכפייה על ידי מירה (היא מתעקשת לשמעו, שוב ושוב, את קולו המוקלט של יוחי) לעבר המכאי ובכך חושף חוסר גברי שמנתק אותו מזרועות הפיקציה הדומיננטית. במילים אחרות, התזהה הפסיכיתית לעבר מלאה תמיד בהכחשת האובדן ומבלת צורה מבנית מזוכיסטית. מירה תנסה לצמצם את מידת קרכתו לחבריו הלוחמים ואת מידת ההנאה שהוא מפיק ממנה ואף תנסה למנוע את יציאתו לפעולה צבאית מסוכנת.

מלנכוליה והזדהות מגדרית ההומואירוטית

מסע אלוניות וצלילה חוותה מגדרית מיזרים ברמות שונות סיפורי ההכחשה ודיכי של תשיקה ההומוסקוטואלית גברית. הגיבורים מסרבים להכיר במות ובאובדן של האדם הקרוב להם, מסרבים להתאבל עליו, דוחים את הצער והיגון, וڌחיה זו מקבלת צורה מבנית של מזוכיזם גברי. ברצוני לטען, כי ההתאבלות על אדם קרוב היהת מאלצת את הגיבורים בסרטים אלה להכיר בחשיבותו ובמרכזיותו של המת בחיהם גם בהקשר המיני. הסירוב של הסרטים להתמודד עם השכל והאובדן מוחק ומטשטשشيخ חברות homoerotique פוטנציאלי בין גברים. קרייה חתנית של סרטים אלה תחשוף את התשוקה ההומוסקוטואלית המודחקת שהם מנסים לדכא. אבל מהו בדיקן הקשר בין הסירוב לאבל — או מלנכוליה — לבין ההומוסקוטואליות המודחקת של הגיבורים?

ג'ודית באטלר (Butler 1995) מנסה לקשר בין תהליך ההזדהות המלנכולי המסרב להכיר באובדן ובין מצב תרבותי שבו הטרוסקסטואליות מסובכת להتابל, או מסובכת להتابל על אובדן קשר הוומוסקסטואלי רק בקשרים רביים. באטלר טוענת שהזדהות מגדרית נקבעת בחלוקת באמצעות איסורים הדורשים אובדן של קשרים מיניים מסוימים ודורשת גם שאוותם אובדנים לא ישלו ולא יתאבלו עליהם. הנחת היסוד של באטלר היא, שכינון הטרוסקסטואליות הנשית או הגברית מותנה בנטישתם ובדיקהיהם, או בעיקולם של קשרים הוומוסקסטואליים ובכפיה של האיסור עליהם. האיסור על הוומוסקסטואליות בתרבות הטרוסקסטואלית הוא אחת הפעולות המגידירות שלה ובשל כך האובדנים ההומוסקסטואליים נדחים מראש. כך ניתן לצפות לצורה של מלנכוליה הרווחת בתרבות, המכיבעה על הפנמה של הוומוסקסטואליות שלא התאבלו עליה ושלא ניתן להتابל עליה, המהווה סוג של אבל דחוי. אחד המאפיינים המרכזיים של מלנכוליה, לפי פרויד, היא התוכחה העצמית. אדם השורי במלנכוליה מפני כעס כלפי ה"אחר" בעקבות עזיבתו או מותו. אבל, משום שהמלנכוליה היא אבל דחוי שלא ניתן להחוות אותו, הкусם מופנה כלפי פנים והואפרק לתוכחה ולזיהפה עצמית, או בניסוחה של באטלר "האגرسיה שנוצרת בגל האובדן... לא יכולה לעמוד עצמה דרך ביתוי ולא ניתן להחצינה, וכתוואה מכך היא פועלת כבומנג על האגו עצמו" (שם, 29). מכאן, לפי באטלר, האיסור על הוומוסקסטואליות מנע מראש את תהליכי היוגן ומעודד הזדהות מלנכולית שמנעה את התשוקה ההומוסקסטואלית בחזרה לעצמה – כלומר בחזרה אל ה"אני". הפניה זו היא אותה פעולה של תוכחה עצמית ואשמה. וכך ההומוסקסטואליות אינה מבוטלת אלא נשמרת, והמקום שבו היא נשמרת הוא באיסור על הוומוסקסטואליות, או כפי שבאטLER מנוסחת זאת: "אקט ההתחחשות להומוסקסטואליות מחזק, אם כך, באופן פרודוקטיבי את ההומוסקסטואליות, אבל הוא מחזק את הוומוסקסטואליות ככוח ההתחחשות. ההתחחשות הופכת להיות המטרה של הסיפוק ואמצעי הסיפוק" (שם, 31).

גיבורי הסרטים מפע אלונקתו וצלילה החוזרת דוחים את היוגן והאבל לאדם קרוב שמת ובכך מקרים תשוקה מינית בין-גברית ובונים אותה כתהליך הזדהות מלנכולי המפנה את התשוקה ההומוסקסטואלית בחזרה אל עצם. יואר במעט אלונקות המכיחס את מותו של ויסמן בכך שהוא מסרב לקבל אהידות על התאבדותו. יואב בצלילה חוזרת מסרב להכיר במותו של יהוי באמצעות פטישיזציה של קולו ומערכות יחסים מתווכת עם מירה. אבל, גיבורי הסרטים נרדפים על ידי האהבה שעליה הם אינם יכולים להتابל ובכך חושפים את עצם לחוסר ולהיעדר גברי שאינו אפשר להם לקיים קשר עם חוק האב והפיקציה הדומיננטית. התחשותם לאובדן ההומוסקסטואלי מפני את התשוקה ההומוסקסטואלית בחזרה לעצמה בצורת תוכחה עצמית ואשמה, המתקבל בסרטים צורה של מזוכזם נפשי. בambilים אחרות, הענשה העצמית והמזוכזם של הגיבורים הם המקומם שבו הקשר ההומוסקסטואלי אחריו, אינו מבוטל, אלא נשמר ומתקבל בטוי. סרטים אלה התשוקה ההומוסקסטואלית מקבלים בטוי בהכחשה שלה – בחומואירוטיות. ככלומר, היחסים ההומואירוטיים הסרטים החבורה

הצבאית הגברית מקבלים צורה מבנית של פנטזיה מזוכיסטיבית שהכחשה וההשניה של הסיפוק המיני מסמנת אותה.

אבל, הפנטזיה המזוכיסטיבית ההומואידוטית של הגברים היא זמנית בלבד, וهم, בסופו של דבר, חוזרים לחיק ההומוחברתיות הצבאית ולמסגרת הפיקציה הדומיננטית ובכך מחדשים את הקשר הסימבולי עם הפהלו. יair במאמר אלונקו חזר אל פלוגמו כדי להשתתף במבצע צבאי לאחר שההאשמות נגדו הוסרו, ויואב בצלילה חוזרת עוזב את מירה ומctrף אל חבירו בקומנדנו הימי. הגברים "מיთרים" מן העמלה המזוכיסטיבית ההומואידוטית שבה נמצאו, וחוברים אל החוק הפלאי ובכך מנצחים ומארים אותו מחדש. אבל, ניתן לשאל, כיצד בכלל מתאפשרת חוזה ו"היתרות" זו, וכיידן היא מטשטשת את העבר הטריאומטי המזוכיסטיבי של הגברים? בשני הסרטים חוו הגברים עונג מזוכיסטי ברמה הנפשית ולא ברמה הגוףנית. אשלית הקוורנטיות והשליטה של הסובייקט הצבאי התנפיצה בעקבות הטראות ההיסטוריות המזוכיסטיביות שהם חוו, אבל גבריותם האנטומית נותרה שלמה וחסורת ליקויים. האגו הגברי עבר מהליך התפוררות שלא התקיים ברמת הגוף. פועלות החזרה אל ההומוחברתיות היא פעללה של "תיקון" או "ריפוי" השבר של האגו הגברי, שנגרכם בעקבות הטראות ההיסטוריות. ומכיון שגוף הלוחם נותרשלם, מתאפשרת החזרה באופן לא עיתוי (ראו בנושא זה Silverman 1992, 63).

האם הרקטים הוא כבר?

אבל מהו הכוח המניע את החיל לחזור בכחילות כזו לחיק ההומוחברתיות וכיידן היא מבוטאת באופן ספציפי בסרטים החבורה הצבאית? מיכל פרידמן (1998) מבחינה בתבניות חזורת סרטים המלחמה הישראלית, שלפייה הגבר צומח מתוך החבורה הצבאית, מנסה להתקrb לאשה, "לשונה ממנו להלטין", כדי להיות עמה כבן-זוג. אבל ניסיון זה מעורר בו חרdot סירוס שמגלם ה"אחר" הנשי, ולכן הוא שב לחברת עמיתיו, להיטמע בין השווים לו. פרידמן מתרת חזורה זו של הגבר אל חיק החבורה הצבאית כשלמה, חסודות קשיים ולא בעיתית. חזור הביעתיות נובע מתחילה אשור וחיזוק עצמי של הסובייקט הגברי אך בבד עם החרדה שעורר המגע עם האשה. אבל, ברצוני להוסיף ולשאול: אם חזורה זו אינה בעיתית, מדוע מלכתחילה שאף הגבר לצאת מתחום החבורה הצבאית ולהתקרב אל האשאה? מהלך זה הוא ביטוי לאוים ולהרודה שקיים במסגרת החבורה הצבאית, ושבעתים שאף הגבר לצאת ממנה. שיבתו אל החבורה היא גם שיבת אל אותו פחד ראשוני שהניעו אותו להיחלץ ממנה. הפחד הראשוני שמננו נמלט הסובייקט הגברי הוא הפטונצייאל לתשואה מינית הומוסקסואלית, שנתפס בדמיון הקולונuai כפרורוטי וכמאיים, ושיציגו הווזואלי והנרטיבי הוא אקט החיררה הגוףנית, או ליתר דיוק — אקט החדרה האנלית לפי הטבעת. אדלמן (Edleman 1991, 106) טוען כי חדרה לפי הטבעת נחפשת על ידי גברים הטרוסקסואלים כمبرטה הקיזונית ביותר של חרdot הסיروس. פי הטבעת פועל אצל הגברים

כפתח "טעון באופן פובי" אשר, לדעת פרויד, יש להתנכר לו באופן פועל, אם הטובייקט הגברי אמור להיכנע לחוק הסירוס ולצוא הטרוסקסואלייזציה. ליאו ברנסי טוען כי הפנטזיה התרכובותית הטרוסקסואלית תופסת את המיניות ההומוסקסואלית כיצוג של תאווה והרט עצמי, כחוسر יכולת "לומר לא לאקסטזה החטאדורית שבஹוט אשה" — וזאת בהתאם למשמעות העתיקה: להיוות נחרור (אשה) פירושו לאבד את ה"אני", להיפגע, למות Bersani) (1988, 212). קלאוס טולויט (Theweleit 1987) טוען כי במסגרת הצבא החיל מזדהה עם הגוף הרמוני של היחיד, כדי לשכך את חרדתו מן הנזוליות וההתפרקות שמצוות עם הנשיות והאובי. מכיוון שהנוזליות "הנשית" היא גם מקור מאים וגם מקור חרני להאגה ולכабב, החיל שמנעה את עצמו כלפי "האחר" מבטא את הקונפליקט לשאיפה לミזוג עצמו עם "האחר", ובה-יבעת, מבטא גםפחד מן ההשלכות הרסניות של התוצאות זו על האגו הגברי. תהליך זה, שבו מאובטחת השלמות של גוף החיל, קשור גם לתשובה ולאיימה מהדרה אנגלית. הफאלוס מסומן על ידי טולויט כ"ציבורו" וכי הטבעת כ"פרטיו". لكن חדרה אליו מפירה את הפרטויות של הרקטום, מזוגת את הגוף עם החברתי והציבורי, וגורמת לדה-טריטורייאליזציה של הגוף — אימתו הגדולה של החיל. החיל חייב לחדרו לזה המאים עלי, להביא לדה-טריטורייאליזציה" של גוף "האחר", למוג אותו עם החברתי, ובכך לשרת את תשוקתו (של החיל) להוצאות עמו, ובמקביל, לחיסול האioms שהוא ("האחר") מציב ולהבטחת הקוهرננטיות הגוף של גופו שלו: "משגל אנלי בצוותו האגרסיבית ('הרץנית') יכול ליצור שלמות בקרב הרודף... פי הטבעת מזוהה כאחר של אגרסיה בಗל יכולתו ליצור דה-טריטורייאליזציה רחבה... لكن הוא [החיל] רודף אחראית [אחר הדה-טריטורייאליזציה] עד למיקומה הפיזי הסופי; צריך לפרק או לנטרל את האioms שבה אחרת היא באמת תקרוו אותו לגזרים" (שם, 319).

החרדות והתשוקות של החיל בשדה הקרב דומות לחזרות ולחשווקות של החיל כלפי חדרה אנגלית. בכך קיים קשר בין אקט הכיבוש האלים בקרב של החיל החדר לגוף האובי בכל הנסק לבין אקט הכיבוש האלים של החדרה האנגלית. במילים אחרות, החדרה לעור ולגוף היא בעלת אפקט דומה לזה של החדרה לפי הטבעת. בסרטי החבורה הצבאית-הגברית כיבוש צבאי ואגרסיה מלוחמתית הן פעולות נושאות מות שבחן גברים חודרים לגברים אחרים באמצעות שוניים ובמקומות שונים בגוף. אבל החדרה לפי הטבעת נתפסת כבעלת המשמעות הרסנית ביותר לטובייקט הגברי הקונונציאוני. הפעלה הצבאית ותוצאתה — הן מבחינת המנחים והן מבחינת המנוחים — עוברת אירוטיזציה אנגלית ומודמה לאקט חודרני מימי. הרקטום נתפס בסרטים אלה כבר, כמקום של חולניות, השפה, סירום, אובדן ומות.

צלילה חזות מקשר באופן בולט בין הייצוג המטאפורי של חדרה אנגלית המבטאת מות וכליה לבין המלחמה והאובי החודרים ופוגעים בגוף הגברי. הסרט פותח במוחו של יוחי ש"נחרור" על ידי האובי במהלך פעולה צבאית ומת. בסצינה שלפני הלוייתו נראהם חברי שרועים יחדיו על הדשא, גופיהם מפוזרים ומוותים ברפיון, כאילו היו מתים. יואב

מתאר בציינות את מותו הלא-הירואי של יוחי ש"צלל ולא עלה", ומוסיף: "נכns ל' המלחמה לתחת". יואב, שאיבד את חברו האינטימי, מקשר בדבריו בין מותו של יוחי במלחמה לבין חדרה אנלית לפיה הטבעת. האירוטיזציה האנלית של המלחמה מקבלת ביטוי בולט כמה סצינות לאחר מכן, כאשר חברי היחידות מתאפסים בדירה של בחורות שהכירו בפאב. אחת הבחורות, לבושה בחתוניות, מתקרבת לעבר יואב בתשובה, תופסת אותו מאחור, והוא, מבוהל ומופחע, אווז בזרועה ומטיל אותה באגרסיביות של הרצתה ואומר: "אל תבואי אליו אף פעם מאתורה — זה מסוכן". החדרה מאחור של האויב הגברי, שהרגה את חברו, מעוררת את חרדו כשהיא מגולמת בדמותה של האשה. בין אם החודר, או המאים בחדרה מאחור, הוא גבר או אשה, החדרה אנלית מסומנת תמיד בפוביה עצה, על גבול היסטריה, של הסובייקט הגברי הטראנסקסואלי. כדי להגן על עצמו מפני חדרה אנלית, חייב החיל להקדים ולהזoor אל האויב. המשווה פשוטה: אם אתה לא חודר — אתה נחדר. בנסיבות שנערכות אחרי הלוייתו של יותי, מזמן יואב להכיר שתי בחורות ותחים קורא לעברו: "תסתער על הרחם". אם יואב לא יסתער ויחדרו, מאים חברו, "אני אומר לך שאתה הומו". הסרט מסע אלונקות משפט דפוס דומה של חרדה הטראנסקסואלית מפני חדרה אנלית. ברצוני להראות כיצד חרדה זו מיצגתה כאן לא רק במסגרת הנרטיב, אלא גם כיצד התתרמודע ההומופובי של הסרט מעצב את הצורה הקולנועית עקב חרדה זו. ההתיחסות הראשונה של החיללים לגוף ה"נשי" של ויסמן מבוטאת בהערות המופנות לגבי אחוריון. הסרט מקשר בין התאבדותו ומותו של ויסמן לבין חדרה לפני הטבעת, שנתפסת כאקט מותה. לאחר שביקרו בבית הוריו נראים מפקדיו של ויסמן "חוגגים" את מותו בשתייה ואחד המפקדים מספר: "אצלנו בפלוגה אחד התפשט, עלה על הצירף של הפלוגה, לקח מקלען, דחף לעצמו מתחת ולחוץ". הסרט, אם כן, תופס את מותו של ויסמן כמוות "נשי", לא היוציא, משפיל ומבהה ומקשור בצורה ישירה לחדרה לפני הטבעת.

בתארו את התפיסה ההומופובית של "הארון" הטראנסקסואלי, טוין ד.א. מילר (Miller 1991), כי "הארון" לא ציריך להיות מוכן רק כמקום הטראנסקסואלי-הומופובי עבור הומוסקסואליות, אלא גם כמקום של תשואה הטראנסקסואלית הומופובית להומוסקסואליות. הצופה הגברי מתאותה לחוזות בספקטקל של המין הטראנסקסואלי — המתבטה יותר מכל בחדרה לפני הטבעת — אבל, בהיבעת, מפחד לראותנו. התשואה לחוזות מן הטראנסקסואלי מסופקת על ידי הקולנוע, אך חיבת להיות מסובכת בעת ובוננה אחת. החרדה הגברית ההטראנסקסואלית מהדרה אנלית המסומנת ועוברת רגעה באמצעות מותו של ויסמן, מיוצגת לא רק בנרטיב, אלא גם באמצעות הצורה הקולנועית; או באופן ספציפי יותר, באמצעות השימוש בעויכחה ובתנוונות מצלמה הסרט. שתי סצינות מרכזיות — האחת סצינת התאבדות של ויסמן, השנייה סצינת השוחרור של התאבדות על ידי יאיר — מוגירות באמצעות השימוש השונה שנעשה בהן במעבר הקולנועי את ההתיחסות ההומופובית למותו של ויסמן המודמיין כאקט חדרה אנלית. סצינות אלה משרות את תפיסת "הארון" הטראנסקסואלי של הצופה הטראנסקסואל-הומופוב שמילר הצביע עליה.

כבר בתחילת סצינת התאבדות, מוצג דימוי של חדרה וכייבוש: מדיום שוט של חילום הירום במרגמות פאליות אל עבר פתח אפל ומעלה עשן של חדר בטון. המצלמה עומדת מחוץ לחדר ומצלמת בלונגדשות את ויסמן, שנדרש לזרוק רימון חי אל תוך "החדר האפל" של החדר, ולאחר מכן הפיצו לחיכנס ולטהר את המקום. הדיאלוג בין יאיר לויסמן מצולם בקהלוז-אף, בעריכה מהירה של שוט/ריורס שוט, כאשר הרקע מאחוריו וראשו של יאיר הוא מדבר מוצף באור יום, ואילו הרקע מאחוריו בראשו של ויסמן הוא החדר הפתוח/חדר אפל של החדר – החור שייפוך בהמשך לקבר שלו, כאשר הוא ישליך את עצמו על הרימון. לאחר אקט התאבדות, עומדת המצלמה מחוץ לחדר השחור של החדר ובוואה בו באירועים מרוחק. המות של ויסמן, שקיבל דימוי מילולי של חדרה בסצינה שלאחר התאבדות נראים יair, הרופא הצבאי ומפקדים אחרים בוונאים את גופתו של ויסמן, כשחילוי הפלגה מציצים מתרחש מעבר לחולנות המஸוגים של החדר. הסצינה כולה ערוכה בק Atmospheric מהירים של תצלומי קלהוז-אף – של אלה הנמצאים בחדר ושל אלה העומדים מחוץ לו – המבטאים על הגופה המבorthת והחתוכה של ויסמן. הסרט אינו מראה את מושא מבטיהם של הנוכחים – את הריוורס שוט – כלומר את הגופה השטועה, ומסתיר אותה ממבטיו של הצופה. שבירת הטכניקה החrichtית של השוט/ריורס שוט חוותת את עצם נוכחותו של הקאט ושל העריכה הקולנועית.¹⁸ הקאטים/חיתוכים/חורים בגוף הסרט משמשים את הבימאי להסתורת ה"קאטמים"/חיתוכים/חורים במלחilm אחורות, נאמן משתמש במכנים הקולנועיים של הקאט/חיתוך, מבליט את החור/חיתוך בגוף הסרט, כדי להסתיר את החור/חיתוך בגופו של ויסמן – את פי הטענה. בהקשר זה מהדרדים דבריו של הרופא הצבאי שקובע את מותו של ויסמן: "טוב, אתה יכול לסגורו". מהו הדבר הפתוח שאותו מבקש הרופא הצבאי לסגור? את שק המתים, או גם את "הפתח" הפובי המאיים בגוף החייל? דבריו הרופא מבטאים את תשוקתו של הסרט לעליים ובכך "לסגורו"

¹⁸ השוט/ריורס שוט היא מוסכמה צורנית של הקולנוע הקלסי, שבה השוט הראשון מראה את שדה הראייה ומופרד בקאט מסווט עוקב המראה את הסובייקט המביכט בשדה זה. טכניקת השוט/ריורס שוט מנסה לספק את הדיספה הפסיכולוגית/קוגניטיבית של הצופה לדעת מיهو בעל המבט. כיוון שהריזה או מוסכמה צורנית זו תואמת את פסיכולוגיית הצפיה, הצופה אינו מביחס בקאט המפדר בינו השוטים. השוט/ריורס שוט היא אחת הטכניקות הקולנועיות המהוות את פועלות ה"סוטור", ה"אייחוי" הקולנועי – פעולה של המנגנון הקולנועי המייצר אשלה ויוזלית של גוף טקסט קולנועי "מאורה" והומוגני המסתיר את ההטרוגניות החומרית שלו (קרעי שוטים ה"מחוברים" בקאט). אבל כאשר המוסכמה הצורנית של השוט/ריורס שוט מופרת – כלומר, אנו רואים סדרת שוטים של סובייקט מתבונן, אך איןנו רואים את מושא מבטו – מעורערת ההתאמה בין הצורה הקולנועית לבין פועלות ה"סוטור" הקולנועית ראו בין השוטים, הופך גלי לעין הצופה. לסייעם מצוין על Silverman [1983] 1992.

את אותו "הפתח" הפובי/פי הטבעה באמצעות שולחן הניחוחים של העריכה הקולונועית. השימוש במכניזם הקולונועי מדגים את חפיסת "הארון" שניסח מיילר: הסצינה מכירה על הסיכוי הפנטסטי-ידמיוני להזות בין ההומוסקסואלי המבוטא בחדרה לפי הטבעה; אך, בעת ובעונה אחת, באמצעות השמת השוט של הגוף החתוך, מסרבת העריכה לרוץון זה וכופפת את האיסור להזות בספקטקל של מין זה.

סיכום השחוור מצולמת וערוכה באופן שונה לחלוטין מסכינת התאבדות. בסכינה נראים יאיר וחוקר מצ"ח מנסים לשחוור את רגע התאבדות של ויסמן. השוטים הקצרים, המופרדים בקاط בסכינת התאבדות, נעלמים בסכינת השחוור לטובת תנועת מצלמה מפופלת ואיטית בשוט ארוך (לтир דיק), שני שוטים שהחיבור ביניהם מושטש על ידי תנועת המצלמה). המצלמה מתחילה את מסעה בחדר שנוקה לאחר מותו של ויסמן, מביטה באיטיות על הקיר, על הרצפה המפוחית, יצאת בדוליל-ਆורות מן החדר, חולפת על פני הכניסה, חושפת את חוקר מצ"ח ואת יאיר, הממוקמים בעמדות הפוכות לאלה שמוקמו בהן יאיר וויסמן בסכינה הקודמת (יאיר עומד במקום שבו ויסמן והחוקר עומדים באותו מקום שבו עמד יאיר בסכינת התאבדות). המצלמה מתקרבת אל השנים, עוקבת אחר יאיר, שמחקה את אקט התאבדות של ויסמן, נכנסת אחורי בアイテות לחדר, ומראה אותו כשהוא משטרע על הרצפה בפיסוק רגליים.

הarter שבו הייתה שרועה גופת החיליל החתוכה — שהוא arter שבו היה נוכח הספקטקל של המין ההומוסקסואלי — נחשף עתה לעינינו (במילים פשוטות, הסרט מראה לנו עכשו את הריוורש שוט שהושמט מעינינו בסכינה הקודמת). אבל המצלמה בשוט ארוך מראה לנו חדר דיק; המצלמה דואגת להראות לנו שהמין ההומוסקסואלי לא קיים, שאין מה לראות, שאין שם שום דבר. יאיר מזדהה ומזהה את עצמו עם מותו של ויסמן, עם המנות הנטומטי בחדרה לפי הטבעה, כשהוא שוכב על הרצפה ומפסיק את רגליו. אבל מכיוון שהמצלמה ידיה וביססה את העובדה שאין שם שום דבר, הסרט אסור ומסרב לאפשר הזדהות כזו בין שני הגברים. הצורה הקולונועית הארוכה — שוט ארוך ללא חיתוכים/חוורים — משמשת עכשו את הבימאי להסתורת החור שנחבא בין רגליו של יאיר. גם כאן, בדרמה לסכינת התאבדות, ניתן תפקיד לרופא הצבאי הבודק בעת את גופו של יאיר. הרופא שואל אותו להרגשתו והוא עונה "שם דבר", אותו "השם דבר" שה빔אי דואג שנראה באמצעות הפיקוח של המצלמה.

הסרטים מסע אלונקות וצלילה חזות בונים באופן דיסקורסיבי את הנורמה הגופנית והמיןית ההטרוסקסואלית של גיבוריהם באמצעות דחיתת ה"אחר" וטילוקו מן המרחב ההומוחברתי. מושאי התשוקה האבודים של הגיבורים הסרטים אלה מסוימים כ"МОקצים"¹⁹ (abjects) מעצם היותם מותים, גופים שנחדרו על ידי המות, דירה מミתה שמוסמנת

¹⁹ מיכל פרידמן (1998) מתארת את העיטוק הכספי של גברים בקולונע הישראלי כ"מווצה", בהפרשנות הגוף למיניהן, כסימפטום לדחיה ולאימה מגוף האשה ומקיים יחס מיוחד בוגרים. ניתן להוסיף לטיעונה של פרידמן גם את הדחיה מן הגוף הגברי ה"ński" ומיחסים הומוסקסואליים.

CHEDIRAH ANELIYAH. BA AMIZUOT TAHILIK DISKORSEIVI SDRUTI HAYSHNOTI ZEH "MAMZ" HSUVIYKT HATROSOKSTOALI AT HAGOF VEHMIN SHLO TOR SHOAH MONU, AO DOWHA, GOFIM MINIMIIM ACHRIM (Butler 1993). ABEL DOKKA HADRIASHA HUKBITH SHL HAZO HATROSOKSTOALI LKONEN AT HSUVIYKT "HANORMALI" BA AMIZUOT DISKORSEIVIM SDIROTIIIM SHL HORAKHT HAGOFIM H"MOKEZIM" MUDHA UL CHOSER HIZIBOTH VEHNZILOT HABNITH SHL HAGOF HATROSOKSTOALI.²⁰ KOLOMAR, HSURIM MNISIM LKONEN AT HAGOF HATROSOKSTOALI KOKHARNETI SHL GIBORIM BAMIZUOT SILOK SHL HAGOF HAMAIMIIM LEUROR TSOKHOT HOMOARIOVITOT, VEHORAKHA ZO SHL HAGOF HOMOSOKSTOALI MBOUCHTA BAMIZUOT AKUT SDIYSTI VAGERSIBI SHL CHDIRAH ANELIYAH, HMBUTIACH AT HSHLMOT VEHIZIBOTH HAFIZOT-HAMINAH SHL GOF HAGIBOR HAGMONI, VEMGAN ULIHIN. LCN, ANI TOUEN, SHATSHOKAH HACHOROT VENSHNIAT LS'MAN VLDCHOT AT HAGOF BA AKUTIM ANELIIM HOMOSOKSTOALIIM MBATAT AT HHOZDKOT SHL HATROCHOT HATROSOKSTOALIAT LAORTAH HATNGGOT SDISTIAT CDI LIYIZR GBURIOT "NORMALIT" HOMOPOBIA. WIOTER MCN, TSOKHA ZO MBATAT AT HFULOLOT SDISTIOT HANELIOT HOMOSOKSTOALIOT SHTBOUTOT BAOPEN MBANI GM BGVRIMOT HATROSOKSTOALIAT. HSRET MUS ALONKOT MEID UL CK SHATHBOTH HATROSOKSTOALIAT DOWHA AT MA SHMSOMEN C"HOMOSOKSTOALI" VCKMAIM UL HSDR HGBURI HATROSOKSTOALI BDIOK BAORTAH DRK SHBAH HAYA MZHAA AT HOMOSOKSTOALIOT UZMAH. HGBURIOT HOMOPOBIA, SHUMIM CINUNAH MOTNAH BDHIIAH ANELIYAH, MCHOBICH LHCHEISH TNAI VLAHGBIL OTOMO BAOPEN YIHDORI RAK LGVR H"NSHI", HOMOSOKSTOAL. ALMLA CZN, HGBURIOT HATROSOKSTOALIOT HITA MCHOBICH LHCHEISH BDHIIAH ZO CBTSHOKAH HAFNIMIAT SHLA UZMAH, VBCN HITA MTAURUR MUMDAH HAGMONI.



ללא-כותרת. עדי נס, 1999. צילום צבע

²⁰ GIORDIT BATTLER TOUENAH CI "HSUVIYKT [HATROSOKSTOALI] NCBNA BAMIZUOT COH HORAKHA VDHIIAH, ASHER YOZER THCOM SHOAH HIZONI LSUVIYKT [ABEL] ACHRI HCL HOA 'BTOR' HSUVIYKT CBTS HODHIIAH SHLO UZMO". (Butler 1993, 3)

המסך הקרווע

ייצוג שונה של מזוכים גברי הומואירוטי מופיע בסרט אחד בלבד. בנגדו למגמה ששורתה בסרטים מסע אלונקות וצלילה חזות, בסרט זה, המספר מנוקדת מבטו של החייל שהוקע מן העולם הנרטיבי המתקיים בסוג הראשון של הסרטים, הסובייקט הגברי מוכן לשאות סבל מזוכיסטי, נפשי וגוףני כאחד, בניסיון למש את תשוקתו ההומואירוטית לחבריו לקבוצה. גיבור זה ממקם את עצמו בעמדת קורבן מזוכיסטי "נשי"; הוא מקריב במודע את גופו לסייע ולחדירה של גברים אחרים כדי לבטא את חוסר האפשרות של מימוש פנטזיות הומוסקסואליות במסגרת הפטריינאלית הדכנית של הצבא. גיבור זה אינו חרד מזוכיסטי הדרסניות של החדרה הגוף, הוא תוחר להציג הכניעות וההתמסרות לשילטה של הגבריות, חוגג את הסיכון המנייני שבאבדן "האני". בעצם הקבלה מרצון של יסורים גופניים ונפשיים מציג הגיבור המזוכיסט את גופו כספקטקל למבט של "האחר", חושף את חוסר החפיפה בין הפין לפאלוס ובכך חשוף את הגבריות הפלטנית כאקט פרפורמטיבי, את התתחזות וכחุมדת פנים. הגיבור המוכן להיחדר ולשאת את הכאב הפיזי המזוכיסטי, את העור, או משטח הגוף, הופכים למקום שבו נרשמי החקים, הדרישות והאיסורים הדיסקורסיביים של התרבות הטרוסקסואלית המכוננים את הסובייקטיביות והזהות הגוף; העור הופך למקום שבו נחקקת התשוקה המינית כאמור של שטח, כפרקтика סימונית דיסקורסיבית הנכפית באמצעות נורמות כוחניות רגולטיביות. העור הפרוץ והלא-מאוחה של הגוף הגברי בסרטים אלה חשוף את עצם היותו חומר ארגני המשמש כגבול המפריד בין הפנים הכאוטי של הגוף לבין החוץ המסדר והמתובנת. פריצה של הכאוס הפנימי החוצה, אל פני השטח, מערערת את היציבות של הסובייקטיביות הגוף ומציג אותה כנילה ולא יציבה. החתק, הפצע או הצלקת בעור הם מיטווניות לסובייקטיביות גברית נזילה, שלא מתאהה ושלא מעוניינת להתחנות. בכך מייצרים הגברים על משטח גופם דיסקורס חתרני המעורר את רעיון המיניות הגוף כזהות יציבה, "טבעית" וקוהרנטית ומציג אותה, תחת זאת, כאקט ביצועי פרפורמטיבי, כנילה, כא-יציבה וכנתונה באופן תמיידי לשינויים.

הסרט אחד בלבד וסרטים אחרים כמו חימר מלך ירושלים וחיל הלה, המציגים גוף גברי "לא-מאוחה", חושפים באופן ביקורתי לא רק את עצם הסובייקטיביות הגוף כאמור "פרפורמטיבי", אלא גם את האופן שבו האפרט הקולונuai מייצר באמצעות פעולת ה"סתור" ("איחו") אשליה ויוזאלית של גוף "מאוחה" ושלם. העור המבוקע בסרטי החבורה הצבאית מייצג את הגבול המוטשטש שבין הייצוג והסימון לבין הדבר "האמתית", בין הפיקציה לבין "המשמעות". העור הופך למען מטאפורה לקולונוע, או באופן ספציפי יותר, מטאפורה למסך הקולונוע, שעליו נחקקים, או מוקנים, הדימויים השונים של הגבריות. מסך הקולונוע הוא המקום שבו מבית הצופה באשליה עולם אחדותי, דמיוני מציאות, המיוצר על ידי האפרט

הקולונuai — עולם המורכב מאלמנטים פרוגמנטריים, משותים בודדים המופרדים בקआט. כך הגוף המוצג על המסך הוא, למעשה, גוף פרוגמנטרי ה"מאוחה" באמצעות התchapir הקולונuai לכדי אשליית גוף הומוגני ואחדותי. הסרטים המציגים את הגוף הגברי הלא-מאוחה, את העור כמקום שבו נרשמת הזזהות באופן פרופורטיבי,²¹ חושפים לא רק את התיאטרליות של הזזהות הגברית, אלא גם את אשליית הייצוג "המאוחה" והשלם של הגוף הגברי שמייצרו הקולונuai. סרטים אלה, שמציגים את היותה של הזזהות אפקט הנרשם באופן דיסקורסיבי על העור, ומדגישים את משטח הגוף הלא-מאוחה והמסרב להתחאות, מנוטים להסביר את השותם לבנו לעצם ההפקה הקולונuai המיצרת באופן דיסקורסיבי אשלייה של סובייקט גברי יציב וקוורנטני. בambilים אחרים, העור הקרווע של הגוף הגברי חושף את עצם היותו מטאפורה ל"עור הקרווע" של "גוף" הסרט.

"אצלי הכאב קשור רק לאהבה" — אחד משלנו

אחד משלנו מסופר מנוקדת מבטו של רפא (שרון אלכסנדר), חוקר מצ"ח שנשלח ליחידה צנאנים בשטחים הכבושים כדי לחקור פרשת רצח של ערבי, שנורה לאחר שביבע פיגוע חבלני שבמהלכו נהרג אחד החילילים. בהגיעו הוא פוגש את יותם (אלון אבטבול), היום מ"מ היחידה וב吃过 חברו לטירונות, המבשר לו כי החיל שנהרג הוא אמיר (דן תורן) — חברים המשותף מתקופת הטירונות. מכאן מתחיל הشرط לשניים. החלק הראשון מהוויה פלשבק של זיכרונותיו של רפא מתחילה התגבשות אחوات הלוחמים בטירונות. במרכזו מתואר מקרה שבו הוא צילם את מפקד הפלוגה האימתני (שאלן מזרחי) — הידוע גם בכינויו "המלך הלבן" — מחרבן בין השיחים. רפא הופך את הצילום לתג יחידה שאותו עונדים החיללים המלගלים על סמכות מפקדם. "המלך הלבן" מגלה את מעשה ההתרסה ודוחש את הנגטיבים ואת הסגרתו של הצלם האנוניימי. החילילים מפגינים תמייה ברפא ומוכנים לקבל על עצם עונש קולקטיבי. אבל הסולידריות הגברית של החילילים נסדקת במהרה, טרוניות והאשומות הדידיות חולפות בין החברים, רפא מוקצה מן הקבוצה ונדרש להסגור את עצמו, אם כי אין מזו לבקש ממנו בצוורה למפקד, ורופא, לאחר שהמפקד התעלל בו, מסתים בהשנה אונונימית החושפת את זהותו למפקד, ורופא, לאחר שהמפקד התעלל בו, מגיש בקשה לעבור מן היחידה. חלק השני של הסרט נכרכים גילויי הצעיר והכאב על מות החבר המשותף, חקירותו של רפא את פרשת רצח המחביל וחשיפת השקר העומד בסיסה עם גילויי האהבה ואשמה הדנית במסגרת החברות הצבאית, בדיקת עמידותם ותקופותם של הרגשות האלה וחשיפת השקר העומד בסיסם.

הפסיכודינמיקה הבין-גברית בסרט — בין שלושת החברים בעיקר, אך גם בין יתר חברי הקבוצה — מתובנתה במטרת יחסים מזוכיסטיים. בחלק הראשון של הסרט,

עוברים החילילים סדרות אימונים מפרקות, שבמהלכן מוחקף גוףם ומעונה באמצעות פיזיים ופסיכולוגיים והם נדרשים להפגין שלמות ושליטה גופנית. מטרתם של העינויים היא להכנייע את גוף החיליל, שלב אחר שלב, כדי ליציר גוף גברי, מאורגן, קוורנטי, קשיח ופראי, הלמד להפיק הנאה מן הסבל. המוטו של החילילים – "כלום בשבייל אחד, אחד בשבייל כלום" – מושמע כבר בשוט הראשון, בפלשך שבו נראים החילילים מותשים, חובלים כשהם סוחבים את חבריהם על גבי אלונקות. ההתמסרות המוחלטת של החילילים ונכונותם להקריב את גופם, לפגום ולהרוווס אותו למען חבריהם, מלאה תמיד בהנאה מן הכאב והעינוי והקייטורים והרטיניות במהלך המסע רק מחזקים אותה. שיאו של הנאת הכאב מתבטא בשאגת עונג הסבל המשמש יותם בסוף הטיקוונס. אבל עזקה מזוכיסטי זו אינה משתווה לעונג המזוכיסטי שהוויה רפואי, שלמרות ההקאות והבחילות שתוקפות אותו במסע, ממשיך בתיבת היסורים. העינויים והאימונים מכנים את גופו של הלוּחֶם ומכוירים אותו ליציר כוח לחיימה, או, כפי שניסח זאת פוקו – "המבנה של הגוף בכוח עבודה אפשרי רק אם הוא נתפס כמערכת של דיכוי... הגוף הופך לכוח יעיל רק אם הוא גם גוף יצורי וגם גוף מוכנע" (Foucault 1979, 26).

הצבאי, המהווה תנאי להפיכת גוף החיליל למוכנות לחימה אפקטיבית. ההנאה מן הרים המזוכיסטי של הגוף מותקת בסרט גם להנאה הומוαιידוטית גברית. הסרט בונה, לכל אורכו, זיקה בין דימויי הרים גופני ונפשי מזוכיסטי לבין הנאה הומוαιידוטית, הן ברמת הנרטיב והן ברמת המבוך הקולנועי. בסיקונים האימוניים, למשל, נראהים החילילים מבצעים שכיבות שמיכה במאיץ פיזי רב, כאשר הם נושאים על גבם את חבריהם. ההנאה ההומוαιידוטית המזוכיסטיות נתקבצת מן החילילים באופן ישיר כאשר פוקדים עליהם לחץ תוך כדי מאיץ. גם כאן נשמע המוטו של הסרט, המכוון את הקשר הבין האחוות הגברית הצבאית לבין המזוכיסמים של הגוף הגברי. יחסים אלה בולטים במיזוח בין גיבורי הסרט. סצינה שעוקבת אחר סיקונים האימוניים, מראה את השלושה ישנים באוהל צר, מוארים בתאוורה אפלולית, גופיהם דחוסים אחד בثان الآخر, כאשר יותם מוצץ את אגוזלו בمعنى מהוּה אורתלית. בסצינה אחרת, המשחזרת סיטואציה דומה, המוארת ומצולמת באותו אופן, קורא יותם חומר העוסק בתורת לחימה כשהוא מוחתר על שעות השינה הספרות שנותרו לו. רפה, במחווה חברותית מזוכיסטי, מוכן אף הוא לוותר על הנאת המנוחה כדי לעזור לחברו ולבחוון אותו. הזיקה בין האימון הצבאי המזוכיסטי לבין יחסים הומוαιידוטיים בולטת במיוחד בסצינה שבה מבקרים אותו אמר ויותם בבית החולמים לאחר שעבר עינויי גוף על ידי "המלאך הלבן". בסצינת האימונים שנראתה קודם לכן, קיבלו החילילים תדריך לכיבוש יעד מבוצר על לוח שעלייו הודבק צילום גוף נשוי עירום – קלומר, הכיבוש הצבאי הוזג כאנלוגי לכיבוש מיני. בסצינת הביקור בבית החולמים משוחרים רפה ואמר את מה שלםדו במסגרת האימונים ופורצים לחדרו של רפה בمعنى חיקוי פרודי של הדירה ליעד מבוצר וכיובשו. הפעם הכיבוש אינו כיבוש גברי של הגוף הנשי, אלא כיבוש גברי של גבר אחר. כיבוש היעד אינו מסתימים בפיצוץ ובמוות, אלא בנשיקה ארוכה מלאת תשואה

שייתם מצמיד לשפטיו של רפא. יותם מזהה את רפא כאשה ופונה אליו בלשון נקבה: "מה שלומך?" ואחר כך מוסיף בקורס נשי: "אני נורא מתגעגעת". בהמשך יודיע רפא כי הוא עוזב את הפלוגה. יותם ההמוס מעזיבתו הפתאומית של חברו האינטימי פורץ בנאום משולחוב: "זה לא הזמן לפרש עכשו, רפא. חדש לפני הסוף. אתה יודע מה מתחכה לנו, איזה ביצועים, איזה ממשימות... הארון שלי נראה ריק בלי כל הסמרטוטים שלו. אתה יודע מה, הביצים שלי מתגעגעות לברכך שלך...". יחסים הומואירוטיים במסגרת החבורה הצבאית מובנים בסרטן במסגרת ייחסים מזוכיסטיים, כשם שייחסים הומואירוטיים בין אימונים צבאיים שהייה רוצה להחוות עם רפא — קרי, בין חוויות מזוכיסטיות של הרס הגוף — לבין רגשות הומואירוטיים שהוא חש כלפיו.

גוףו של רפא הופך בסרט למישטה שעליו נרשמות ההנאות המזוכיסטיות ההומואירוטיות של חבריו לפלוגה. הוא חורט בכабב על גופו את תשוקתו לקים יחסים הומואירוטיים עם חבריו האינטימיים, מיציר על בשרו شيء גופני חתרני, החושף את חוסר האפשרות לקים קשר מיני בין גברים במסגרת ההומואחברתית הצבאית, רושם על עורו את עצם הגבול ההומואירוטי. גוףו והתנהגותו נתפסים כ"נשיים" משומשאים עונשים על הדרישות המסורתיתות מן הגבריות. הוא בעל גוף רך ורופא, המוחבן מגנתו השוריית והמתוח של יותם כאשר באחת הסצנות הסרטן, הוא מתפרק בתגובה לעביטתה "המלאך הלבן" בבטנו, בנגדו ליחס שפגין קשיחות וחוסן גופני בסיטואציה זהה. כושרו הלקוי גורם לסוכבים אותו לזהותו כ"נשי". הוא מקיא במהלך מסע האלונקות וכאשר הוא חזר למחלקה, קוראים לו חבריו, "רפא, אחותי, הכל בסדר?" ה"נשיות" של רפא מקושתת ישירות למחלתו, כפי שהشيخ הרופאי של המאה ה-19 והמאה ה-20 קישר בין גבריות "נשית" לבין מחלת (Gilman 1993). גם "המלאך הלבן" משתמש בדיםומיים נשיים כדי לתאר את גופו ותנוועותיו של רפא כשהוא אומר לו: "בפקודת קומ אתה מזנק לUMBIDA ובפקודת שכבת אתה חזיר להשתתח כמו צנחן ולא כמו קווקסינל בסוף יום העבודה שלו בחוף תל ברוך".

אבל, רפא, בנגדו לשאר חברי הפלוגה, אינו רק קולט פסיבי של גירויים חיזוניים שמייצרת המערכת הצבאית כדי לכונן את גופו של הסובייקט הגברי מכונת מלחמה; רפא הוא גם סובייקט דינמי לצורך שלו לתחבנה מערכות, ליצור את העולם החיזוני בדיםומיו שלעצמו. הוא מכונן את היחסים בין חבריו ובינו לבין מפקדו בהתאם לפנטזיה המזוכיסטיות ההומואירוטית שלו. הוא מייצר את החוויה המזוכיסטיבית הגדולה ביותר לחברי הפלוגה כאשר הוא מצלים את "המלאך הלבן" מחרבן ובכך מבצע את היצויו המזוכיסטי של השפלת דיוון האב — התחושה והשניה של החוק הפלאי — שמקבלות גם ביטוי מטריאלי באמצעות התצלום הפטישיסטי. החבורה הגברית מוכנה לעמוד מאחוריו ולסבול יסורי גוף נוראים, חוסר שעות Shiela, עד להתומות פיזית ונפשית של רבים מהם. התצלומים הופך לתא היחידה הסודית של החילים, המקימים מעין תא מחתרתי היוצא נגד חוקי הגבריות של האב הצבאי. טקס ענידת התגים מתרחש באוטובוס, לא לפני שהסתמכות האבנית של "המלאך הלבן" מסתתקת. יותם עומדת בקדמת האוטובוס כשהוא מוחופש ל"מלאך הלבן" (מרכיב

משכפיים כהיהם, מוגבה לצווארו ומקל בידו) ומחקה את קול האב הסימבולי. באמצעות המסכה הפטישיסטית הוא שם ללוג את דימוי האב בסימבולי, ובה-בעת, מבזה ומשפיל את דמותו-שלו. לפקוודתו של יותם, הופכים החיללים את Tage ייחידת האננים וחושפים במקומם את דימוי האב המושפל. הדימוי המזוכיסטי שיצר רפא מתווך בין המבטאים של החיללים, שמתבוננים עתה זה בזו. וכך מכונן רפא ומגדיר באמצעות מבטו ה-*"נשי"* המזוכיסטי את הקשר הגברי של החבורה הצבאית, בהתאם לפנטזיה המזוכיסטיבית שלו.

"המלך הלבן", כאב סדייסטי, הוא בעל סופר-אגו חזק המציג את החוקים הדכאניים של המוסד הצבאי, העסוק בהגדרת גבריות "תקנית" ו"גורומלית" ובהדרכה ובסילוק של "הנשי".²² כסדייסט, ל"מלך הלבן" אין אגו זולת זה של קורבנותיו — ולראיה אין לו אפילו שם שיגדר את ה"אני" שלו, אלא רק כינוי שהעניקו לו חילתי היחידה. לעומתו, רפא, כמזוכיסט, הוא חסר סופר-אגו, והוא מגחיך את ה"מלך הלבן" כדי לשירות את מטרות האגו שלו ואת ההשלכות המזוכיסטיביות שנובעות מכך. פעולותיו של רפא נועד לעורר את מעמדו הסמכותי של "המלך הלבן", וכך גם ההomore החתרני שלו — מה שמביא את "המלך הלבן" לומר: "אתה יודע מה יחרוג אותך — ההomore המחוורבן שלך, עם העוזרה הדורואה ממני". אבל מה זה אם לא משלתו הנשגבת של המזוכיסט ?

מבטו ה-*"נשי"* של רפא חושף את חוסר החפיפה בין הפין לפאלוס ומאים על "המלך הלבן" המסתיר את מבטו מבעד למשכפיים שחורים. כרופא נועץ בו מבט הוא צוח עליון "עוף לי מהעינים ! טוס לי מהעינים". המצלמה של רפא היא אובייקט המਸמן את פעולה המבט של רפא ואת פעולות המבט של הקולנוע, של הסרט המsofar מנוקדת מבטו של רפא. המבט הסדייסטי של "מלך הלבן" הוא זה של שלט בסרטי החבורה הצבאית الآחרים (יאיר בensus אלונקות) כך שהסרט לא רק משפיל את מי שהיה הגיבור hegemonic, אלא אף שולל ממוני את מבטו, וכותב מחדש, באמצעות המבט של ה"אחר", את הנרטיב של החברות הגברי הצבאי כנרטיב homoerotic. השמדת המצלמה של רפא על ידי "מלך הלבן" היא ניסיון נואש של האב להشمיד את מבטו החתרני של בנו המודר. אלא שהמצלמה ממששת את רפא רק כהחצנה של תפיסת עולמו המעדרת, ולכן, כאשר "מלך הלבן" שואל אותו אם נותרו עוד תמנונות ונגיטיבים, עונה רפא: "רק מה שנחקר בזיכרון". אין זה מקרה שיותם ואמר קונים לו בביטחון הבית החולמים מצלמה חדשה — וכך מוחרים לו את המבט שנשпал על ידי האב הסימבולי.

²² בняיגוד לפורייד המכין את הסופר-אגו של הסדייסט כחלש ואת האגו שלו כחזק ואת המזוכיסות כסובל מסופר-אגו כוחני ומאגנו חלש — טוען דלו שהאגו של המזוכיסט נרמס רק לכארה על ידי הסופר-אגו. דלו מבחן בחתרסה של האגו המזוכיסטי הטוען, כמובן, לחולשה, כשלעצמה מדובר בטקטיקה של המזוכיסט שבאמצעותה הוא מוביל את המענה לבצע את התפקיד שהוא מיחל לו. דלו טוען שאם חסר דבר למזוכיסט, הרי זה סופר-אגו ולא אגו. לסדייסט אין אגו מלבד זה של קורבנותיו. כסופר-אגו טהור הוא מפעיל את כוחניו ויכול לחת ביטוי למיניותו רק ברגע שבו הוא מפעיל את כוחו על אובייקט מני חיוני (Deleuze [1971] 1989, 81–91).

עם זאת, אין להבין את היחסים בין ה"מלך הלבן" לרפא כמספקים את ההנחה האירוטית המזוכיסטית, או הסדייסטיית, של כל אחד מהם, מכיוון שהסדייסט, כפי שטען דלו, עלולים לא יסכל קורבן מזוכיסט החווה עונג מהכאב ולהיפך. הסדייסט, כסופר-אגו תהו, מבטא את מיניותו על ידי שליטה בקורבונו ולבן יש להבין את פעולותיו של "מלך הלבן", כאשר הוא מענה את גופם של החילילים — אך לא את גופם של יותם ואמר, ובמיוחד לא את גופו של רפא — ככינוי של פנטזיה הומוירוטית סדייסטיית. החילילים האחרים נענים לתשוקה הסדייסטי של מפקדים וזוי הסיבה לכך שהם מפרים, די במהרה, את הסולידריות המזוכיסטי עם רפא וקוראים להסגתו. הפנטזיה המזוכיסטי משמשת את החילילים האחורים לא רק להתקה של העונג ההומוסקסואלי, אלא, באופן כפוף, גם לסלוק או להדקה של תחששות אלה. כדי לסלק את האיומ ההומוסקסואלי, מזוהים אותו החילילים עם המזוכיסט שאינו עונה לדרישות המסורתית של הגבריות. החילילים מביעים תשוקה למיזוג עם המזוכיסם ההומוירוטי רפא צער, אך בגל החרדה מאובדן ה"אני" הגברי, שיכל להתרחש בעקבות מיזוג זה, הם שופכים את דמו. כאשר רפא מתyiשב לצד חבריו, לאחר שראו בו את האחראי לסבלם, אומר נחשון, המתנגד הרוצח לרפא: "מתחל להסרייך כאן". רפא נתפס, כפי שמרי דגלס מסבירה, כ"אדם מזוהם: אדם מזוהם חמיד טועה. הוא פותח ממצב לא תקין או פשוט חזה איזשהו קו שלא היה צריך לחצוט. וח齐יה זו יוצרת סכנה למשהו" (Douglas 1966 [1984], 113).

רפא חוות את הגבול בין גבריות לנשיות, בין עונג לבב, ולבן הוא נתפס על ידי החילילים כמו שמערער את הסדר החברתי וכמפר את הטאבו של הגוף הגברי.

בניגוד לחבריהם לפוגה, נוחרים יותם ואמר נאמנים לקשר המזוכיסטי ההומוירוטי עם רפא, המייצר את החברות המשולשת שלהם. אמר מבייע התנדבות נחרצת לחבריו, וביניהם יותם, הסבורים שרפא צריך להסגיר את עצמו ומפרש את הסבל המזוכיסטי כחלה בלבתי נפרד מן האופי ומזה הדרישות לגבריות: "מה אתם רוצחים, גם להציג גברים כי נתהלו גיבויים וגם לא לשלם את המחר ש החלטה כזו דורשת מכם". ההזדהות המזוכיסטי של יותם עם רפא מופגנת כאשר הוא מבקש מן המ"מ להשתתף בעינוי הגוף שיעבור רפא. אף על פי שהמ"מ מסרב, יותם אינו פורק מעליו את הצדוק וمبיע סולידריות מזוכיסטיית עם עינוי הגוף של רפא.

ואולם, רפא אינו חוות עונג מיני הומוירוטי מעוניי הגוף הסדייסטיים של "מלך הלבן", אלא מעוניי הגוף של חברי לקבוצה, ובעיקר — אמר יותם. אנסה להסביר טענה זו. עונג הסבל של המזוכיסט מיוצר לא על ידי העונש — שהוא תנאי מוקדם להשגת העונג המושחה ומוחחש ונותר כאידיאל בפנטזיה. רפא הוא זה שהביא על עצמו את העונש הגוף של "מלך הלבן" ובכך הוא הלהה את עצמו על דמותו לאביו הסימבולי, הלהה את האב שבתוכו. בו-בזמן הוא סובל מרגשות אשם על סבלם של חברי, המוכים בשל הדומות הוו שלו. כאשר "מלך הלבן" שואל אותו מדוע אינו בוכה בגל העוני הפיזי הרבה שנגרם לו, עונה רפא: "אני בוכה רק לדברים שבאמת מכאים לי", ומוסיף, "אצלי הכאב קשר רק

לאהבה". העינוי הפיזי של "המלך הלבן" הסדייט אינו מכאייב לרפא מכיוון שהוא חש רק בוז — ולא אהבה — כלפיו. אהבתו נתונה ליום ואמיר, שהם אלה המספקים את הנאטו המזוכיסטי באטעןות רגשות האשמה הרודפים אותו. רפא מעוניין להנץ' בתוכו וgeshot אשם אלה, המייצרים את הנאטו המזוכיסטי וזה הסיבה לכך שהוא בוחר להלשיין על עצמו באופן אונוני (מידיע שמתגליה בחילוק השני של הסרט). בפני רפא עמדה כמובן האפשרות לחשוף את עצמו בגלוי, צלט האונוני ולקבל את העונש המגיע לו. הוא אمنם בוחר לקבל את העונש, אך לעשות זאת בעילום שם. בדרך זו יוכל לשמר, להקפיא, להשתנות את מציאות התענווג, את רגשות האשם כלפי חבריו, יותר מכך, את תחשות האשם של חבריו הסוברים, בטעות מן הסתם, אחד מהם בגין והכיא להפלתו. כך מביא רפא לסילוקו העצמי מן הקבוצה ומכוון את הפנטזיה המזוכיסטי האולטימטיבית שלו. ואכן, ברגע הפרידה מיוותם ומאמיר בבית החולים הוא בוכה — בוכה מאהבה, בוכה מן הכאב הקשור באהבה.

פשעי האהבה

בחילוק השני של הסרט יוצא רפא, בתקפיך קצין מצ"ח, לחקר את פרשת הרצח של מחבל שהביא למוותו של חברו אмир. בתחילת החקירה הוא נתקל בעוינות מצד חיליל היחידה ומפקדה, תא"ל קרני (ארנון צדוק), החרדיט מחשיפת האמת על הפרשה, וביחס דוד-משמעות של מושיכה ורתיעה מצד יותם, שימושו עתה כמפקד הפלגה. אף על פי שעמדת חקירה זו, שכבה בוחן ורפא את הגוף הצבאי, משרות את האינטרסים של המוסד הצבאי, חקירתו נתפסת כנושא אופי חתני ("נוכר כמו שרשו") נקמני-איישי ("יש לו חשבון ישן עם היחידה") ואפילו בוגדי אנטילאומי ("כל הצלצלים האלה בשבייל מהבל שהרג את החבר הכי טוב שלו").

היחס הדוד-משמעות של יותם לרפא מצביע על היחס הדוד-משמעות שלו למזוכיזם שלוד-עצמיו ולאופן שבו הוא מתבנת את התשוקה ההומוαιורוטית לרפא. מצד אחד, דבק יותם בסמכות האבנית הצבאית, שהוא עתה חלק ממנו, ובערבי האחוות ההומוחברותית ורואה ברפא את מי שמחיל את זיכרו של אмир. מצד שני, יותם הוא זה שמשכנע את קרני לאפשר את מהלך החקירה, גם במחירות היחסים עם סביבתו הקרובה. יותם ודרוף רגשות אשמה כפולים: אשםה על כך שנintel חלק בהפללה של רפא בטירונות, ואשמה על השקר החברי שהחיפה על הרוצח, שהוא היה שותף פעיל בתוכו. בכך שמסר לרפא את סמכות החקירה הוא מבטא כמיהה לעניינה עצמית, להלאת דמות האב שהוא חלק ממנו. בכך הוא נעהר לפנטזיה המזוכיסטי, לרפא אב שותפה, המזיכה אותו בעמדת סובייקט גברי-ński. התנהגותו של יותם מצביעה על תשוקה לחידוש הקשר ההומוαιורוטי עם חברו, קשר שנוצר בתקופת הטירונות. זהו בייטוי לכמיהה מזוכיסטי לשחזרו הטרואמה ההיסטוריה שלולאה לקרווע אותו מזרועות הפיקציה הדומיננטית. תשוקה זו מודגמת בסצינה שבה יותם מכח את רפא לאחר שהآخر חקר את תמר, חברתו. אבל הרס הגוף של רפא

מוביל במהירה להתרפקות נוטלגת של השניים, הנראים עתה שוכבים זה בזועות זה על מיטה צרה. ראשו של יותם מונח על חזהו של רפא, כשהתמונה של האב המושפל — המ"מ המחרבן — שומר רפא, ושכעת שנייהם מתבוננים בה בצדותא, מתווכת ביניהם. ההתחמסה המזוכיסטיית של יותם היא מגבלת ומוסנת מזו העקנית של רפא משום שהוא מעוררת את חרודתו מרעוער הסדר החברתי הפטרוני ומחציתו הגובל בין הגברי לנשי. لكن הוא מתיק את תשוקותיו המזוכיסטיות לרפא, לנבר "האחר", שאינו חושש לעבור ל"שטח האויב" של הנשים ולמרוד באב בפנטזיה המזוכיסטיית שלו. באחת הסצינות, לאחר ריב' שמ��פתחה בין השניים, מנתח יותם את מצלמותו של רפא — האובייקט שסימן את המרד באב — ומיד לאחר מכן, מנסה לאחות את השברים. דרום-מעוז זו — של ניפוץ הפנטזיה המזוכיסטיית ובירובמן ניסיון נואש להיצמד אליה ולאחות את שבריה — מאפיינית את דמותו של יותם. ניתן לראות את הסרט כמאורגן סביב שני שקרים: השקך של סולידריות החברות הצבאית, המכסה על הפרשה של רצח הערב, וההשקך של רפא המבנה את הקשר ההומואירוטי המזוכיסטי שלו עם חברי לפולגה. שני הסקרים — השקך הלאומי וההשקך הפרטיאי — קשורים בשיח של הגוף: הגוף "המוקצה" של הפליטני המת, שנרצח בסדייטיות במלחמות פטיש וஸולק לאחר שהורחק מן המרחב הצבאי על ידי חברי הפלוגה, שטרחו לנוקות (תרתי משמע) את זירת הפשע ולהעלים ראיות. והגוף "המוקצה" של רפא, שנטאף כ"נשי" וכמוهم, ושבאופן דומה, מורחק ומסולק בטדייטיות על ידי החיילים מן המרחב הצבאי. שיכתו של רפא, בחלק השני של הסרט, אל המרחב הצבאי שמננו סולק, היא שיבתו של המודחן "המוקצה", שעומד לחזור לא רק את פרשת דחיתת הגוף "המוקצה" של הערבי, אלא גם את פרשת דחיתת הגוף "המוקצה" שלוד-עצמיו. הוא חורט על בשרו באופן מזוכיסטי את הסבל של שניהם — את סיפור הדיכוי הלאומי ואת סיפור הדיכוי המני. הגוף של רפא, שסולק באופן סדייטי מן הצבא, חזר כדי לחזור באופן מזוכיסטי את הפעולות הסדייטיות של הכיבוש המני והלאומי כאחד. רפא מעורר אימה רבה כל כך בקרב החיילים משום שהוא מאיים לערער את הבסיס הלאומי והמני שעליו מושחתת אחوات הגבריות הישראלית. הסרט אחד משלנו אינו מציב אלטרנטיבה לשתי הבעויות שאוותן העללה, אבל הוא חושף את עצם פועלות הדיכוי, את מנגנון היוצרותה, באופן שבו הוא קורא ומפרש את סיפור הדיכוי הלאומי דרך סיפור הדיכוי המני.

ביבליוגרפיה

- ביאל, דוד, 1992. "הציונות כמחפה אירוטית", אروس והיהודים, תרגמה קרמית גיא, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 231–267.
- גלוומן, מיכאל, 1997. "הכמיהה להטרוסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנילנד", תיאוריה וביקורת 11 (חורף) : 145–162.
- גרץ, נורית, 1993. *סיפור מהסטריטים: ספרות ישראלית ועיבודיה לקולנוע*, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- חבר, חנן, 1986. "חי החיה ומת המת", סימן קריאה 19 : 188–195.
- יוסף, רוז, 1998. "העיר הקרווע: פנטזיות גבריות, חרדות גבריות וייצוג גוף הגבר הנשי" בקובלניע היישראלי, סינמטק, מרץ–אפריל : 20–25.
- פְּרוֹיד, זִיגְמוֹנָד, [1905] 1954. *שְׁלֹשׁ מִסּוֹת עַל הַתְּאֻרֵיהַ הַמִּינִית*, תרגם מנחים אילון, ספרית פועלם, תל-אביב.
- פרידמן, מיכל, 1998. "בין שתיקה לנדיוי: המדיום הקולוני ואלמנת המלחמה היישראלית", מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וגיאד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 33–43.
- צור, מוקי, עורן, 1988. *קחילה לנו: הגות, לבטים ומאוויי החלוצים*, יד יצחק בן-צבי, ירושלים.
- שוחט, אלה, 1991. *הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה*, תרגמה ענת גליקמן, ברירות, תל-אביב.
- Bersani, Leo, 1988. "Is the Rectum a Grave?" *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, ed. Douglas Crimp. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 197–222.
- Boyarin, Daniel, 1997. *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of Jewish Man*. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press.
- Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- , 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York and London: Routledge.
- , 1995. "Melancholy Gender/Refused Identification," in *Constructing Masculinity*, eds. Maurice Berger, Brian Wallis and Simon Watson. New York and London: Routledge, pp. 21–36.
- Clover, J. Carol, 1992. *Man, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Douglas, Mary, [1966] 1984. *Purity and Danger*. London, Melbourne and Henley: Ark Paper back.
- Deleuze, Gilles, [1971] 1989. *Masochism: Coldness and Cruelty*. New York: Zone Books.
- Edleman, Lee, 1991. "Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance and the Spectacle of Gay Male Sex," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York and London: Routledge, pp. 93–116.

- , 1994. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York and London: Routledge.
- Freud, Sigmund, [1919] 1986. "A Child is Being Beaten," *Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, vol. 19, trans. James Strachey. London: Hogarth Press, pp. 179–204.
- , [1924] 1986. "The Economic Problem of Masochism," *Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, vol. 19, trans. James Strachey. London: Hogarth Press, pp. 157–170.
- Foucault, Michel, 1979. *Discipline and Punish*. New York: Vintage Books.
- Gilman, Sander, 1993. *Freud, Race and Gender*. Princeton: Princeton University Press.
- Halperin, M. David, 1990. "Heroes and their Pals," in *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York and London: Routledge, pp. 75–87.
- Hatt, Michael, 1993. "The Male Body in Another Frame: Thomas Eakins' 'The Swimming Hole' as a Homoerotic Image," *Journal of Philosophy and Visual Arts, Special Issue on "The Body"*: 9–21.
- Jackson, Earl Jr., 1995. *Strategies of Deviants: Studies in Gay Male Representation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 126–178.
- Miller, D. A., 1991. "Anal Rope," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York and London: Routledge, pp. 119–141.
- Mulvey, Laura, [1975] 1992. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality*. London and New York: Routledge, pp. 22–34.
- Ne'eman, Judd, 1995. "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid: Israeli Cinema in the 1980s and 1990s," in *Documenting Israel*, ed. Charles Berlin. Cambridge, Mass.: Harvard College Library, pp. 117–152.
- Parker, Andrew, et al. eds., 1992. "Introduction," in *Nationalism and Sexualities*. New York and London: Routledge, pp. 1–18.
- Reik, Theodor, 1962. *Masochism in Sex and Society*, trans. Margaret H. Beugel and Gertrud M. Kurth. New York: Grove Press.
- Sedgwick Kosofsky, Eve, 1985. *Between Man: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Shaviro, Steven, 1993. *The Cinematic Body: Theory Out of Bounds*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Silverman, Kaja, 1980. "Masochism and Subjectivity," *Framework* 12: 2–9.
- , [1983] 1992. "On Suture," in *Film Theory Criticism: Introduction Reading* (Fourth Edition),

- eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. New York: Oxford University Press, pp. 199–209.
- , 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge.
- Smith, Paul, 1993. *Clint Eastwood: A Cultural Production*. London: UCL Press.
- Studler, Gaylyn, 1998. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Theweleit, Klaus, 1987. *Male Fantasies*, vol. 2, trans. Stephen Conway. Minneapolis: The University of Minnesota Press.